

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española IV
(Bibliografía Española y Literatura
Hispanoamericana)



CÓDIGOS ESTÉTICOS EN LA POESÍA DE COSTA RICA
(1907-1967)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Carlos Francisco Monge Meza

Bajo la dirección del doctor

Manuel Alvar López

Madrid, 2002

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA IV

**CODIGOS ESTETICOS
EN LA POESIA DE COSTA RICA
(1907-1967)**

CARLOS FRANCISCO MONGE MEZA

Director:

Dr. LUIS SAINZ DE MEDRANO

Catedrático de Historia de la
Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid

Tesis realizada para aspirar al grado de
Doctor en Filología Española
Sección de Literatura Hispanoamericana

1991

*A Sherry,
Juan Gabriel
y Ernesto,
a quienes debo el tiempo
destinado a esta tarea.*

A G R A D E C I M I E N T O S

Con este trabajo que presento al medio universitario español quiero rendir homenaje de gratitud a muchas personas: a mi director de tesis, el Dr. Luis Sáinz de Medrano, de la Universidad Complutense de Madrid, cuya generosidad e interés en las letras de Hispanoamérica apenas pueden retribuirse; al Dr. Jesús Benítez Villaalba, mi tutor, a quien debo muchos consejos y una oportuna guía académica durante mis años de estudio; a mis profesores de los seminarios doctorales de esa misma Facultad; y a los compañeros y amigos españoles e hispanoamericanos, ejemplos todos de fraterna solidaridad.

También dejo constancia de gratitud a dos entidades: al Instituto de Cooperación Iberoamericana, por la beca concedida durante los cursos académicos 1987-1988, 1988-1989, y el primer semestre de 1991; y a la Universidad Nacional (Heredia, Costa Rica), por su imprescindible apoyo académico y material.

S U M A R I O

Agradecimientos.....	iii
Introducción.....	1
CAPITULO I	
«Modus operandi».....	12
CAPITULO II	
Para una periodización de la poesía de Costa Rica.....	34
CAPITULO III	
El código estético modernista.....	77
CAPITULO IV	
El código estético postmodernista.....	156
CAPITULO V	
El código estético prevanguardista.....	244
CAPITULO VI	
El código estético del período de vanguardia.....	321
CAPITULO VII	
La poesía social como código estético.....	403
Conclusiones.....	453
Bibliografía.....	463
Apéndice A.....	480
Apéndice B.....	486
Índice general.....	559

I N T R O D U C C I O N

I

La literatura de Costa Rica se conoce poco en el medio universitario internacional, y sus incursiones en el ambiente del mercado editorial son limitadas y asistemáticas. Afortunados por las circunstancias, varios escritores costarricenses han alcanzado cierta atención y sus nombres han logrado alguna notoriedad en los círculos de la crítica. Pero en su conjunto esta literatura aún carece de estudios sistemáticos y comprensivos de su desarrollo estético-literario, y de las relaciones con los universos englobantes de las letras de España y del resto de Hispanoamérica. Aunque existen algunas historias literarias nacionales, la principal de ellas está algo desactualizada, y las otras no han pretendido otra cosa que servir de manuales para uso de consulta entre estudiantes y profesores en el sistema costarricense de educación secundaria. Y en cuanto a la industria editorial costarricense, apenas es necesario señalar la limitada capacidad de difusión de sus productos, y sobre todo el escaso mercado librero en el que su actividad se mueve.

Nada de ello ha obstado para que novelistas, poetas, dramaturgos y ensayistas hayan formalizado sendas imágenes de la realidad y de su circunstancia desde muy diversos puntos de vista, que merecen estudiarse y difundirse. La investigación que en estas páginas ofrecemos al medio universitario español

quiere contribuir al conocimiento sistemático de las letras de ese país centroamericano; y en particular de un segmento fundamental de su desarrollo. Con su tema se quieren abordar los rasgos principales y el modo de configuración de los distintos códigos estéticos de la poesía lírica, partiendo de que es posible establecer coordenadas para un proyecto de sistematización de una literatura nacional desde el ámbito específicamente estético-discursivo.

II

Si la literatura es, primordialmente, realización estética de un discurso en torno al mundo, es decir, una forma específica de representación de la realidad, con fines artísticos, se hace necesario entonces examinar aquellos aspectos de orden propiamente estético y literario que han constituido una manifestación particular--en este caso, una literatura nacional--para alcanzar su conocimiento integral.

En el caso de Costa Rica, pese a la bibliografía existente en torno a su literatura o a segmentos de ella, no hay hasta ahora estudios o investigaciones que traten con detalle y profundidad la configuración estético-discursiva de sus manifestaciones, períodos, géneros, o su totalidad. Por otra parte, la escasez de trabajos críticos que estudien la relación de la poesía de Costa Rica con factores literarios exógenos, por ejemplo sus vínculos de origen o interdependencia con las literaturas española e hispanoamericana, ha producido entre la crítica una extendida impresión de aislamiento, de caos

dentro de su desarrollo histórico, e incluso del limitado valor cualitativo de su lírica. El capítulo II da cuenta, entre otras cosas, de algunos estudios que han participado de esa percepción de la lírica de Costa Rica, y a él remitimos; sin embargo, conviene en este momento señalar que un proyecto de sistematización de los códigos estéticos que sucesivamente han alcanzado vigencia en la producción poética de Costa Rica, y sobre todo el examen de sus realizaciones propiamente discursivas, permite mostrar que las historias de la literatura nacional costarricense han partido en general de una percepción incompleta de su objeto de estudio, y de un conjunto de procedimientos de trabajo insuficientes para dar cuenta de las condiciones y peculiaridades que conforman el discurso literario de Costa Rica. Y aunque la presente investigación tiene como objeto de estudio un segmento particular, y en torno a él van estas reflexiones, conviene indicar que los estudios integrales y globalizadores sobre la novela, el teatro o el ensayo en Costa Rica muestran también carencias epistemológicas semejantes.

Un estudio detenido de la poesía lírica de Costa Rica desde su configuración estético-discursiva, entonces, haría posible clarificar al menos tres asuntos: 1) propugnar un ambiente propicio para el estudio globalizador e integral de las letras costarricenses desde una perspectiva que parta desde el aspecto propiamente literario, para crear así una base para los estudios histórico-sociales, contextuales, genéticos, socio o psico-críticos, etc; 2) revisar el grado de validez de aquellas

hipótesis según las cuales la literatura de Costa Rica, y en particular su poesía, es una manifestación aislada, retrasada y poco sistemática, de las grandes corrientes y tendencias de la lírica contemporánea escrita en lengua española; y 3) poner en relación las manifestaciones de la lírica de Costa Rica con aquellos movimientos, tendencias o escuelas literarias, especialmente en lengua española, que han tenido ocasión en el lapso cronológico elegido para este estudio.

Hasta el momento en que se redactan estas líneas no existe en la producción de crítica y estudios literarios en torno a las letras de Costa Rica un trabajo de esa naturaleza. Por su propio carácter, la Historia de la literatura costarricense, de Abelardo Bonilla¹ no se ocupa de esta problemática, al dedicarse a ofrecer un panorama histórico, desde sus orígenes hasta las manifestaciones recientes, de esa literatura nacional, tan solo con rápidas y sumarias referencias a corrientes y movimientos literarios provenientes del exterior como factores que determinan la constitución de las letras de Costa Rica. El estudio de Alberto Baeza Flores, Evolución de la poesía costarricense²--pese a ser más reciente, amplio y minucioso que el de Bonilla, y de comprender el desarrollo de la poesía de Costa Rica desde una perspectiva histórica, y al mismo tiempo teniendo en cuenta semejanzas, influencias o presencias de movimientos y tendencias relevantes, e incluso voces poéticas individuales sobre esta lírica nacional--carece de sistematicidad en sus conclusiones; además, parte de un concepto «biografista» de la actividad literaria, muy lejano

de lo que en esta investigación se procura desarrollar. Aparte de estos dos tratados mayores, los breves estudios (dispersos en revistas especializadas) que se ocupan del mismo objeto no alcanzan a dilucidar, porque apenas lo abordan, el tema que se trata en esta tesis³.

III

Esta investigación se mueve en dos ámbitos complementarios. El primero y principal es la delimitación y estudio de las modalidades discursivas de mayor relevancia y difusión--entendidas aquí como códigos estéticos, según habrá ocasión de explicar después--que se despliegan en la poesía de Costa Rica en el período que se extiende de 1907 a 1967. El segundo, que aquí se tiene en cuenta tan solo como punto de referencia para las reflexiones y proposiciones medulares, es la consideración de la presencia y modo de influencia de aquellas corrientes, movimientos o escuelas literarias procedentes de algunos centros culturales y literarios de mayor influencia de Hispanoamérica y de España.

Para clarificar las orientaciones y posibles consecuencias del tema, conviene señalar tres problemas cuya dilucidación tiene que ver directamente con los objetivos principales de la investigación. En primer lugar: ¿cuáles son los rasgos característicos que dan cuenta del discurso literario en la lírica de Costa Rica?; ¿es uno solo o hay varios?, y ¿a partir de qué elementos o factores es posible definir la relación que hay entre los procedimientos estético-discursivos y los

movimientos y escuelas literarias, sobre todo procedentes de las letras hispánicas? En segundo lugar: partiendo de la premisa de que cierto conjunto de procedimientos estético-discursivos están organizados alrededor de «momentos» o «manifestaciones estéticas», asociadas a su vez con grupos o generaciones, ¿es posible delimitar los rasgos definitorios de cada una de las «poéticas» que han constituido la producción lírica de Costa Rica?, y dentro de esto mismo, ¿alrededor de qué aspectos pueden postularse relaciones de influencia, separación o evolución entre esas manifestaciones? En tercer lugar: ¿es posible mostrar un tipo de relación entre los modelos o códigos estéticos que organizan la poesía de Costa Rica y el modo de representación de la realidad, sobre todo si esa realidad corresponde ideológicamente a patrones ideológicos acerca del entorno histórico costarricense?

Planteadas así las cosas, en esta investigación se postula como ámbito de trabajo la realización discursiva de un conjunto de manifestaciones poéticas de una literatura nacional, en un período representativo de su desarrollo histórico. Quiere esto decir que sus objetivos, y en consecuencia sus conclusiones, son una imprescindible primera etapa para el estudio integral y totalizador de esa literatura; una segunda etapa--que no forma parte del objeto de estudio de esta investigación--consistiría en el desarrollo de enfoques que tengan en cuenta lo histórico-social, las influencias y conformación por contextos sociales y literarios, las relaciones de determinación y encuadre con otros contextos (por ejemplo la poesía

española e hispanoamericana en cuanto universos englobantes), etc.

IV

A la luz de todo lo anterior, este estudio de los «códigos estéticos en la poesía de Costa Rica» lo guían los siguientes objetivos principales:

1) Poner a prueba un modelo de análisis literario capaz de dar cuenta de rasgos relevantes distintivos en un corpus literario relativamente extenso;

2) delimitar y describir los modos de organización estético-discursiva que una parte importante de una literatura nacional (la de Costa Rica) presenta en su desarrollo histórico;

3) mostrar en forma sistemática las coordenadas estético-literarias generales que han actuado en el desarrollo de la poesía de Costa Rica;

4) describir la naturaleza de las relaciones que existen entre un conjunto de representaciones de la realidad y las correspondientes formalizaciones estético-literarias manifestadas en la poesía de Costa Rica, como procedimiento primordial de comprensión y delimitación de sus rasgos caracterizadores;

5) proponer una práctica de análisis literario para la poesía de Costa Rica capaz de dar cuenta de su desarrollo histórico en términos de sus realizaciones estético-discursivas propiamente dichas; este análisis deberá mostrar un determinado segmento de una literatura nacional en términos de «modalidades

estéticas» que rigen un conjunto literario, y no en términos del estudio de manifestaciones individuales y específicas de obras y autores exclusivamente. En sus consecuencias epistemológicas, este trabajo buscaría trazar bases teórico-metodológicas para el diseño de una historia literaria nacional desde una perspectiva lingüístico-estética.

V

Todo lo dicho supone un conjunto de hipótesis y proposiciones preliminares, alrededor de las cuales el estudio girará. A la premisa--muy extendida entre la crítica literaria costarricense, y en particular referida a la historia de su poesía--de que el desarrollo de la lírica costarricense presenta un gran retraso en sus manifestaciones con respecto a otras regiones y países, y un panorama caótico y difícil de comprender en forma sistemática, esta investigación opone, a modo de hipótesis generales, los siguientes puntos de partida:

1) Que en la poesía de Costa Rica es posible establecer una periodización de conformidad con dos niveles de aproximación; el primero de ellos postula una subdivisión en dos etapas o períodos en la poesía de Costa Rica (Modernismo y Vanguardia); el segundo nivel estaría configurado por sendas organizaciones estético-literarias (que denominaremos aquí «códigos estéticos»). La globalidad de aquel primer nivel (período) determina los rasgos generales de cada una de las divisiones del segundo (asociado, en este estudio, al concepto de «generación»), y a su vez el nivel de mayor especificidad de este último hace

posible dar cuenta de los rasgos particulares de cada código estético existente en el segmento histórico propuesto.

2) Que los sucesivos códigos estéticos que conforman el desarrollo histórico de la poesía de Costa Rica poseen un grado de coherencia interna, relacionado con un núcleo cosmovisionario que da lugar a una discursividad lírica particular.

3) Que es posible describir el desarrollo de la poesía de Costa Rica a partir de la caracterización de códigos estéticos fundamentales, y no exclusivamente de generaciones literarias; en todo caso la noción misma «generación literaria» se postula como instrumento descriptivo para la mostración diacrónica.

4) Que el desarrollo de la poesía de Costa Rica presenta correspondencia cualitativa con los principales momentos, etapas o tendencias de la poesía hispánica del siglo XX.

VI

Para la redacción final de la investigación, se emplearon dos criterios principales. Uno, cuyo propósito medular es presentar con claridad y detalle el desarrollo y situación de la poesía lírica de Costa Rica hasta años recientes; a éste responde el capítulo II, que muestra de manera sumaria y general un panorama de la poesía costarricense desde 1900 hasta 1970 aproximadamente, y también el Índice bibliográfico selectivo que se ofrece al final del tomo (Apéndice B). El otro criterio, que orienta el cuerpo central de la investigación, consiste en la ordenación de las distintas configuraciones estético-literarias de la lírica de Costa Rica, siguiendo

los principios generales de carácter teórico-metodológico que fundamentan el análisis. Su ordenación cualitativa implica además su disposición cronológica. Los capítulos III, IV, V, VI y VII están dedicados a esa tarea. El capítulo I se refiere al modus operandi que fundamenta todo el trabajo posterior.

Con excepción de los dos primeros, cada capítulo se ocupa del examen detenido de un código estético. Se estudian en su conjunto, en obras particulares y en sus rasgos caracterizadores comunes las manifestaciones estético-literarias entendidas como «códigos estéticos»; y a modo de muestra se ofrece un ejemplo de análisis textual de un poema que reúne y representa lo sustancial de la respectiva modalidad estético-literaria. Los hallazgos particulares de cada capítulo encuentran un mejor sentido una vez acumulados y sumados; y los subtítulos «conclusiones provisionales» únicamente obedecen a una estrategia expositiva. Desde luego, interesan más las conclusiones principales que se extraen del análisis general de cada código estético, y a ellas remitimos en las «Conclusiones» de la investigación.

Notas

1. Abelardo Bonilla, Historia de la literatura costarricense. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1957-1961; 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
2. Alberto Baeza Flores, Evolución de la poesía costarricense: 1577-1977. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
3. Desde luego, como corresponde en estos casos, una amplia información bibliográfica se ofrece al final de este trabajo.

C A P Í T U L O I

«MODUS OPERANDI»

I

Una vez planteados los objetivos e hipótesis, y con ellos instaurada la orientación teórico-interpretativa del trabajo, las páginas que siguen procuran clarificar las bases epistemológicas que guían la investigación, y el paradigma en el que se fundamentan sus postulados y conclusiones generales.

Hemos indicado antes que una de las diferencias sustanciales que separan el presente estudio de otros que se ocupan en términos generales del mismo objeto consiste en que mientras aquéllos tratan en forma indistinta aspectos de muy diversa índole, éste aborda un ámbito capaz de dar cuenta de una realidad literaria específica. Los estudios existentes en torno a la lírica de Costa Rica¹ se refieren indiscriminadamente a corrientes literarias, influencias, estilos, temas, biografía, capacidad referencial de los textos poéticos. No comprenden un programa específico capaz de sistematizar en términos de su elaboración estético-discursiva la lírica costarricense, sino un proyecto crítico que muestra a la vez variedades y puntos de contacto entre las letras de Costa Rica y las de otros entornos de España e Hispanoamérica. Por tratarse en general de historias literarias, abarcan problemas fundamentales que intervienen en toda formación literaria, y además establecen puntos de partida valiosos y útiles; pero sus tesis son neces-

riamente periféricas y limitadas a la mostración de un panorama general de la lírica de Costa Rica.

Por la necesidad de explicitar sus alcances y orientaciones, con relación a estudios previos sobre el mismo tema, este capítulo dedica algunas reflexiones de carácter programático en torno a las premisas de base desde el punto de vista epistemológico (apartado II); los principios generales de los que parte su lenguaje crítico (apartado III); y los procedimientos de trabajo para el análisis textual a los que conducen aquéllas y éstos (apartado IV).

II

Siguiendo de cerca al semiólogo Yuri M. Lotman, partimos de que toda cultura se manifiesta como un sistema de signos². En apariencia tan elemental, este principio tiene algunas consecuencias importantes desde el punto de vista metodológico: cierto que se ha afirmado que la poesía de Costa Rica expresa, de una u otra forma, el ser costarricense; y que sus contenidos y temas pueden ser puestos en relación con una referencialidad más o menos evidente (la experiencia vital del escritor; su presunta representatividad de la concepción del mundo de la comunidad costarricense, etc.), pero hasta ahora no se ha intentado examinar esa particular discursividad estética (el lenguaje poético realizado en un conglomerado de obras particulares) en cuanto representación--formalizada estéticamente--de una porción significativa de la formación cultural de la sociedad costarricense.

Según lo visto en la «Introducción», en nuestra investigación nos preguntamos tres cosas: 1) ¿es pertinente delimitar sistemáticamente rasgos específicos de un conjunto de obras literarias de una literatura nacional?; 2) en caso de que así sea, ¿qué grado y qué tipo de generalidad se puede alcanzar con el análisis de un corpus literario relativamente extenso, como el de las obras poéticas de una literatura nacional?; y 3) ¿a partir de qué aspectos es posible establecer rasgos que apunten a una descripción al mismo tiempo generalizada y sistemática? Desde nuestro punto de vista, no es suficiente con acudir a relaciones más o menos obvias entre la experiencia particular de un escritor, su intencionalidad e incluso su expresa concepción del mundo, para afirmar rasgos particulares de la formalización estético-discursiva que a ella conduce. Tampoco es suficiente con indicar relaciones de causalidad con movimientos literarios, influencias, o voces poéticas particulares, sin tener presente que esas relaciones son tan solo puntos de referencia para la formación de una literatura nacional, entre otros muchos. Por ello más que el grado de referencialidad que pueda mostrar la poesía de Costa Rica con respecto a su entorno histórico, nuestras indagaciones examinan el universo imaginario que se constituye en «modelo de mundo» en la formalización estética. Según lo indica Cesare Segre, si además de ser un conjunto de comportamientos humanos, la cultura es un conjunto organizado de sistemas de expresión³, nuestra investigación se ha propuesto examinar aquellos procedimientos más relevantes que han dado forma, con fines

estéticos, a cierta manera de percibir y expresar la realidad histórica concreta; en nuestro caso, la imagen de la realidad costarricense, desde los puntos de referencia particulares que conforman los códigos estéticos configurados en ella misma. Concebida en esos términos, la poesía de Costa Rica no es-- como ninguna literatura nacional--el mero resultado de influencias, imitaciones, o de la incorporación a su desarrollo histórico de corrientes y movimientos literarios relevantes, sino fundamentalmente un conjunto de formas específicas de interpretar y representar la realidad. Esas «formas» específicas--alimentadas, desde luego, por referencias y modalidades estético-literarias--dan por resultado un conjunto de procedimientos estéticos (los «códigos estéticos») que se han organizado de modo sistemático en su desarrollo histórico-literario. Estos últimos son el objeto de estudio en estas páginas.

También desde los propios trabajos de Lotman se ha utilizado la noción, rica para nuestras proposiciones, de que la literatura es un sistema de modelización secundario. En primer lugar, porque la lengua es un sistema modelizador primario de la realidad⁴; sobre esa base, los lenguajes artísticos organizan su propio sentido en el que queda establecido un modo particular de representación de un mundo histórico. En segundo lugar, porque para nuestras hipótesis principales, los códigos estéticos que han tenido lugar en la poesía costarricense son la materialización discursiva de sendas percepciones de la realidad, es decir, la «modelización» de un mundo; y en

consecuencia constituyen un sistema semiótico relativamente autónomo, y por ello un objeto de estudio razonablemente delimitado.

De acuerdo con las posibilidades epistemológicas que dan esas consideraciones, hay que tener muy presentes los alcances de un principio que Lotman plantea así: "El lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo y, en este sentido, pertenece, por toda su estructura, al «contenido», es portador de información...El mensaje artístico crea el modelo artístico de un determinado fenómeno concreto; el lenguaje artístico construye un modelo de universo en sus categorías más generales, las cuales, al representar el contenido más general del mundo, son la forma de existencia de objetos y fenómenos concretos. De este modo, el estudio del lenguaje artístico de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de relación estética, sino que asimismo reproduce el modelo del mundo en sus rasgos más generales. Por eso, desde determinados puntos de vista, la información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico se presenta como la esencial. La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística supone asimismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector"⁵.

Entendemos, con Lotman, que la literatura es un fenómeno de cultura con una alta capacidad modelizadora. Con fines estéticos crea «modelos de realidad», cuyos rasgos y peculiaridades son susceptibles de descripción y sistematización, a

partir de lo cual es posible examinar una literatura nacional (o un segmento representativo de ella, como es el caso presente) en forma unitaria y coherente. El modo de representación de la realidad⁶ que un texto literario ofrece es la construcción de un sentido, con fines estéticos; y esa «construcción» está sujeta a una serie de procedimientos que individualmente lucen originales y únicos, pero que socialmente están relacionados con otras manifestaciones análogas. Por eso se emplea en esta investigación el término «código estético» cuando se hace referencia a aquellas manifestaciones que se agrupan en modalidades literarias. En el caso de Costa Rica, lo que para la evidencia de los historiadores de su literatura son influencias, movimientos o escuelas, para los objetivos trazados en nuestra investigación hay que tratarlos en términos de la configuración de modalidades discursivas. Esas modalidades están en relación con sendas visiones de mundo (o formaciones ideológicas) de una época o momento determinados del desarrollo histórico-social del país, y con sistemas literarios (movimientos, tendencias, códigos estéticos fuertemente enraizados en la tradición literaria) específicos.

Las modalidades discursivas, sin embargo, no se perciben en esta investigación como formalizaciones lingüísticas en abstracto; son, por el contrario, el correlato formal estético de una realidad. Un texto literario particular, una obra poética, una escuela o tendencia son, en su dimensión específica, «modos de representar una realidad»; y tanto el sistema de creencias que sustenta esa percepción del mundo, como la

ideología misma que opera en torno a lo literario en un determinado momento, son puntos de referencia relevantes que hay que tener en cuenta para la postulación, descripción y delimitación de un «código estético» determinado⁷.

¿Qué entendemos por código estético en la presente investigación? En una acepción no restrictiva, un código sería cierto conjunto de reglas, orientaciones o modalidades con algún grado de sistematicidad y que actúa «a manera de» leyes (no constituyen leyes por sí mismas); en nuestro caso particular sobre las prácticas de la lengua literaria. Su carácter de norma o precepto sólo se postula aquí como una tendencia general, y no como una condición sine qua non, puesto que el hecho literario se organiza en la confluencia de la tradición (lo dado y conocido, y por lo tanto lo vigente) y la novedad (el apartamiento de la vigencia como fuerza cultural en general, y específicamente literaria). En términos generales, un código es el resultado (explícito o no) de la interacción social que establece, mantiene u organiza un tipo particular de comunicación; y tanto emisor como receptor pondrán en funcionamiento ese código de conformidad con sus circunstancias o condiciones socio-culturales. En el caso de la literatura, se trata de un código estético en la medida en que el lenguaje literario, primordialmente se define como actividad estética, constituida por un conjunto de estrategias, normas o «costumbres» comunicativas emitidas en un contexto socio-cultural. Para los propósitos centrales de esta investigación, el código estético que sustenta una obra literaria estaría constituido por: a) un

determinado registro retórico, tomado de la tradición o instituido en la obra como factor original; b) las bases éticas, filosóficas o morales (explícitas o no) que lo sustentan y organizan, además de las propiamente estéticas; aquí cabe cotejar esas bases con un «programa» estético o literario de un poeta, un movimiento, una escuela, por ejemplo; c) una determinada relación--por afirmación, oposición o combinación de ambas--con una tradición literaria (trátase de una mayor, como la española o hispanoamericana, o menor, como la de una literatura nacional, por ejemplo); asimismo, la posible adscripción a una tendencia, movimiento o escuela; y d) una especie de «propuesta» en el orden estético, en torno a lo cual convendría señalar si una obra o un grupo de obras que forman cierta unidad constiuyen, literariamente, un fenómeno «fundacional».

Todos esos rasgos caracterizadores nos llevan también a plantear lo siguiente. En lo sustancial, el papel del escritor como individuo, y el significado particular de su obra resultan relativizados por esas estructuras supraindividuales que en algunos casos determinan las características de las obras, y en otros casos actúan como sus puntos de referencia. Por la esencial condición social de estas peculiares codificaciones que son los lenguajes literarios, hace que una obra particular sea una manifestación de un fenómeno de mayor globalidad. En lo que concierne a los procedimientos generales de esta investigación, ese principio explica el paso constante del análisis de obras individuales al de las generalizaciones en

términos de tendencias estético-ideológicas que configuran el desarrollo de la poesía de Costa Rica.

De todo lo dicho se desprende que las fronteras de un «código estético» no se reducen a una discursividad pura; es decir, a un conjunto de procedimientos estilístico-verbales. Un código estético es «ideología» (una conceptualización de mundo) más «discursividad» (la imagen de ese mundo; su modo de representarlo); es el resultado de una percepción de la realidad convertida en forma literaria específica, en la formalización estética de un núcleo cosmovisionario. En el apartado IV se da cuenta detallada de los alcances de este aspecto. Y por eso mismo, es de particular relevancia referirse a la coherencia artística que alcanza un texto literario, y la que con un conjunto de ellos se organice alrededor de un código estético. La conceptualización de esta coherencia está estrechamente relacionada con el citado principio de Lotman, según el cual "el lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo"⁸; la importancia de su señalamiento consiste en el hecho de que la obra de un autor, un conjunto de ellas, un grupo generacional, e incluso una tendencia o modalidad literarias, dan cuenta de una realidad histórica, y de las posibilidades estéticas que ésta es capaz de engendrar.

El examen general del corpus literario que se despliega en los próximos capítulos parte de la certeza de que los códigos estéticos son una forma particular de organizar la realidad, y en consecuencia, una interpretación del mundo; y las

relaciones entre el sentido general que muestra una obra, o un conjunto de ellas, y los procedimientos específicos a los que acude determinan su grado de coherencia artística global. El peso mayor de las reflexiones y análisis que en este trabajo se hacen no está situado en el grado de referencialidad de los textos poéticos (aunque no lo excluye), sino principalmente en el tipo de relaciones de sentido textual que se fijan en su formalización. Es decir, los poemas no sustituyen el mundo histórico; tan solo lo interpretan en forma estética a través de un conjunto de procedimientos verbo-simbólicos⁹. El análisis de un conjunto suficientemente exhaustivo de rasgos distintivos, y de los diferentes niveles de sentido que un código estético exhibe, así como el examen de una sucesión de esos códigos, se ocuparía entonces del tipo de significación que en cada uno de ellos se procura establecer con respecto a la realidad que aluden; y no necesariamente del grado de referencialidad que portan. Un examen de este último aspecto conduce a la problemática de la explicación contextual de los hechos literarios, a la elección de la naturaleza y los alcances de ese contexto, y desde luego, a la proyección de una investigación distinta de la presente.

III

Todos los enunciados de carácter general expuestos en el apartado anterior constituyen el marco de referencia principal al que se adhieren las consideraciones que siguen. Si acudimos a la terminología empleada por Walter Mignolo, este apartado

se dedica a trazar los bordes principales del lenguaje metatextual que regirá la investigación¹⁰; y a situarse en un «marco discursivo» (también tomamos el término del profesor Mignolo) desde el cual se procuran tres cosas¹¹: 1) examinar parcialidades (el corpus de una literatura nacional); 2) trazar rasgos distintivos generales; y 3) proponer modelos de trabajo capaces de describir corpus mayores (literaturas regionales relativamente amplias, como la lírica hispanoamericana de un período, por ejemplo).

Esta tesis, principalmente, describe un conjunto de obras artístico-literarias postuladas como valederas: un segmento importante de la literatura nacional de Costa Rica. Se busca identificar y comprender las formas particulares de ciertos textos. «Describir» es delimitar y examinar sus condiciones y características manifiestas. Con palabras del profesor García Berrio, se trata de "aproximarse a la taxonomía de causas, componentes y reglas de formación de la obra, materiales, psíquicos y sociales"¹². El espacio de acción de nuestros análisis está constituido, principalmente, por el estudio de objetos particulares (la discursividad estética de la poesía de Costa Rica, en un lapso histórico de seis décadas), y subsidiariamente, por el trazado de algunos lineamientos instrumentales generales para el estudio de las letras costarricenses desde una perspectiva fundada en el análisis estético-discursivo de sus manifestaciones más importantes. Los límites de globalidad de nuestro campo de estudios se extienden, entonces, hasta donde es viable mostrar con

sistematicidad un conjunto de obras de una literatura regional, y a partir de ello deducir rasgos generales que rebasan las manifestaciones singulares. Esta aproximación hace posible un primer nivel de generalización referida a su particular objeto de estudio, y al mismo tiempo, un modelo de ordenamiento desde el punto de vista histórico-literario de sus manifestaciones más relevantes.

Trazados así esos límites, esta investigación se conduce desde las bases epistemológicas de una «comprensión hermenéutica» de los hechos literarios¹³. En sus fundamentos es un ejercicio descriptivo e interpretativo. Por los objetivos planteados, se procura describir, interpretar, y en cierto sentido evaluar un corpus literario. Si entre sus propósitos centrales se encuentra el de delimitar aquella «poética» en torno a la cual giran la elaboración y lectura de un conjunto de obras (un período de la poesía costarricense), nos hallamos, entonces, situados en el ámbito de una comprensión hermenéutica de la actividad literaria. Como lo expresa el profesor Mignolo, en esa poética se encuentran las normas del hacer literario, así como los principios de su lectura e interpretación¹⁴; y conforme entendemos nosotros los «códigos estéticos» manifiestos en la poesía costarricense, esas «normas del hacer literario»--que desde luego, no son necesariamente explícitas--son las que dan lugar a un instrumental estético-discursivo del que nos ocupamos aquí.

Sin que ello signifique desplazar la importancia de la comprensión teórica como forma de abordar los hechos litera-

rios, la tarea principal de nuestro trabajo se sitúa en el campo de la interpretación; es decir, de la comprensión hermenéutica. En un «momento heurístico» primero, y en uno «descriptivo y analítico» después, se postulan diferentes y sucesivas prácticas y nociones del lenguaje poético que han estado en uso en la poesía de Costa Rica. Así, se examinan objetos particulares, alrededor de los cuales se podrían deducir ciertas regularidades de naturaleza «local», pero no generalizaciones de carácter teórico, que afecten el fenómeno literario como entidad.

Lo que tiene de teórico el examen que se despliega en este estudio es un modelo de aproximación al objeto de estudio: en primer lugar, en cuanto a que se delimita un ámbito particular y relativamente cerrado a propósito del cual se desarrollan una serie de consideraciones generalizables; en segundo lugar, en cuanto a que se prescinde de proposiciones especulativas referidas a las condiciones de gestación, referencialidad, intencionalidad o voluntarismo de los autores, contextualización social, y en general de todo género explicaciones extratextuales de los hechos literarios; y en tercer lugar, en cuanto a que entendemos que toda propuesta de un modelo de análisis de manifestaciones literarias (simples, o relativamente complejas, como es el caso que nos ocupa) está acompañada de una teoría de los textos literarios.

IV

El análisis literario que fundamenta la presente investigación parte, según lo visto, de cuatro principios: 1) que los textos poéticos constituyen «modelos de mundo»; vale decir, formalizaciones estéticas que portan una percepción e interpretación de la realidad; 2) que esa interpretación del mundo parte de un núcleo de sentido general que afecta tanto los factores cosmovisionarios que se organizan en el texto, como los procedimientos discursivos que le dan forma literaria; 3) que es posible describir esos procedimientos como manifestaciones sistematizables dado el origen social--y no estrictamente individual--de sus estrategias discursivas; y 4) que sin acudir necesariamente a mostrar la capacidad referencial de los textos, es posible dar cuenta tanto de su coherencia artística específica, como de la verosimilitud particular que como propuesta estética poseen.

Partiendo de que la investigación describe aspectos particulares de obras particulares, y que en esa búsqueda también procura sistematizar aspectos regulares en lo particular, todas sus estrategias de análisis recogen de los discursos individuales (las obras poéticas elegidas y analizadas aquí) aquellos elementos y factores que permiten dar cuenta de la sistematicidad de un corpus (ver objetivos 2 y 3 de esta investigación, expuestos en la «Introducción»); y al mismo tiempo trazan posibilidades de localizar rasgos significativos comunes (en el modo de emitir sentido, en las estrategias constructivas del discurso, y en los procedimientos estilísti-

co-literarios) que sitúan lo individual en el ámbito colectivo; lo particular en lo general (objetivos 1, 4 y 5).

El análisis textual propiamente dicho parte de los principios y procedimientos básicos que posibilita especialmente la retórica, en cuanto instrumental metódico para la descripción y estudio del lenguaje literario¹⁵. El corpus elegido se analiza en sus componentes significantes más importantes, para lo cual acudimos a las tres partes fundamentales de la retórica que nos es dable emplear para el análisis del texto literario, a saber: la inventio, la dispositio, y la elocutio.

Lo que en retórica se conoce con el nombre de inventio¹⁶, para los efectos de esta investigación, se refiere especialmente a aquellos factores que constituyen el significado que portan los hechos literarios: el poema, el libro, la obra poética total, la etapa marcada por un código estético particular. A diferencia de los objetivos de una retórica general, nuestro estudio no se detiene en la delimitación o formulación de una tópica fundamental que afecta al discurso poético de Costa Rica, sino más bien a una «tópica particular» que da cuenta de rasgos específicos de la lírica costarricense en lo que concierne a la interpretación de cierta realidad histórica; es decir, se trata de localizar la red de temas fundamentales que resultan comunes a cada etapa, generación o código estético detectados en ese corpus literario. De conformidad con lo expuesto hasta ahora, más que la importancia referencial de ese conjunto de temas (o topoi, en la terminología de la retórica clásica), se tiene en cuenta su grado de

coherencia con relación a una determinada visión de mundo, o más precisamente, a un modo de organización y representación de la realidad. Y aunque entre un «código estético» y otro existan, como ocurre en el corpus que aquí se estudia, temas comunes, hay que delimitar su importancia cualitativa y cuantitativa, para distinguir asimismo su significado y sentido. Por esa razón, los subtítulos referidos a esta problemática los hemos denominado genéricamente los «modelos ideológicos» de cada uno de los códigos estéticos. En última instancia, se trata de localizar el tipo de sentido específico que cada modalidad estético-literaria le otorga a la realidad, y de modo particular, la relación que un sujeto (el ser humano, el poeta, el yo lírico), como figura del discurso, establece con la realidad. De ello se desprende un tipo de verosimilitud que el poema, o la generalidad de textos estudiados, ofrece como interpretación del mundo; y semióticamente, como posibilidad de lectura.

En nuestra investigación, el análisis de la dispositio¹⁷ se refiere a la organización del discurso, o más precisamente, a los mecanismos más generales y frecuentes que en el plano de la construcción discursiva muestra el corpus literario escogido; esto es especialmente relevante en el caso de textos relativamente breves como los poemas líricos. Bajo el subtítulo genérico «El modo de constitución del discurso» se analizan las formas de combinación de los elementos semánticos que ofrecen los poemas en su manifestación individual, y sus relaciones con manifestaciones textuales mayores (un libro de

poemas, por ejemplo). Tratándose, pues, de la organización discursiva, se tienen presentes los siguientes factores: de manera particular la delimitación de la intencionalidad del hablante, en cuanto que ella condiciona el modo de construcción del discurso; y junto a ello, factores concomitantes como los procedimientos de desarrollo del sentido fundamental del poema, dentro de lo cual cabe observar el significado y del predominio cualitativo de modalidades como la descripción, la «narración», la exhortación, o los gestos de mera expresividad de vivencias del texto poético; y de la misma manera, mostrar si esas vivencias son únicas, si hay multiplicidad y sucesividad de ellas, si el poema es temáticamente complejo o expresivamente sobrio, etc. Aquí también caben todas aquellas consideraciones referidas a las formas más frecuentes de organización poemática, esto es, si se trata de odas, elegías, celebraciones, canciones, paráfrasis, baladas, poemas narrativos, envíos, homenajes, y toda aquella variedad expresiva que el código estético específico despliega.

Y en cuanto al aspecto estilístico-literario del que se ocupa la elocutio retórica¹⁸, todas las consideraciones que aquí se desarrollan apuntan a delimitar el grado de coherencia entre el núcleo de sentido principal que portan los textos, y los procedimientos propiamente estilísticos que le dan forma discursiva; todo ello bajo el subtítulo «Los procedimientos artístico-verbales». Se trata de dar cuenta de aspectos morfológicos en el nivel microtextual que otorgan unidad y cohesión discursiva a una forma de representación de la

realidad. De los poemas, así, se examina un discurso cuyo grado de opacidad forma parte sustancial del sentido global que en el texto se procura otorgar a la realidad. Planteado en esos términos, las figuras y tropos retóricos no se describen aquí en su exhaustividad cuantitativa, sino en su oportunidad cualitativa; las figuras fónicas, sintácticas y semánticas se ponen en relación con la unidad integral del poema, pero sobre todo con la forma específica de interpretar y representar la realidad. Caben en esta dimensión del análisis todas aquellas consideraciones en torno al lenguaje poético, en la medida en que se ponen en relación con un núcleo de significación que sustenta el código estético al que es posible adscribir una manifestación específica. Así, indicaciones sobre el lenguaje elegante, refinado, hermético, ampuloso, directo, coloquial, y otras tantas maneras de calificar procedimientos estilísticos de esta índole han de ponerse en relación con el sentido que globalmente sustenta aquella modalidad estético-discursiva.

Todas esas propiedades discursivas encarnan los «códigos estéticos», y éstos, a su vez, dan forma a un sistema de relaciones entre una idea del mundo y las posibilidades estéticas que de ella se desprenden. Los capítulos que siguen son al mismo tiempo la exposición y el examen de un corpus extenso, que se presume unitario y sistematizable en sus manifestaciones más relevantes.

Sólo un aspecto nos queda por comentar: el tratamiento diacrónico del corpus. Hemos mencionado en nuestras hipótesis de trabajo que es posible describir el desarrollo de la poesía

de Costa Rica a partir de la caracterización de códigos estéticos fundamentales, y que el concepto de «generación literaria» es utilizado en forma más instrumental que definitiva. Casi inevitablemente, el término «generación» se asocia a los autores, a sus biografías, y a su relación particular con la historia social. Según nuestros propósitos, el ordenamiento cronológico que se desarrolla en este trabajo responde, básicamente, a dos criterios: en primer lugar, a la identificación de unas formas de escritura (códigos estéticos) engendradas en el interior de un segmento de una literatura nacional (la costarricense); y en segundo lugar, a la exposición de una sucesividad de esas formas, cada una de las cuales da cuenta de un modo particular, cualitativamente distinto, de interpretar la realidad. De conformidad con esos criterios, en el capítulo siguiente se presenta una interpretación y a la vez un ordenamiento de la poesía de Costa Rica desde su emplazamiento en las corrientes más importantes de la poesía moderna hispanoamericana y española, hasta años recientes.

Notas

1. Tengamos presentes la Historia de la literatura costarricense, de Abelardo Bonilla; la Evolución de la poesía costarricense, de Alberto Baeza Flores; y La poesía en Costa Rica (San José: Editorial Costa Rica, 1963), de Manuel Segura Méndez, todas ellas verdaderas obras pioneras, cada una en un ámbito y propósitos particulares.
2. Para las proposiciones medulares de este capítulo, de Lotman se tienen en cuenta especialmente Estructura del texto artístico, Trad. V. Imbert (Madrid: Istmo, 1978), *passim*; y Jurij M. Lotman y Boris A. Uspenskij, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en Jurij M. Lotman y la Escuela de Tartu, Semiótica de la cultura, Trad. N. Méndez (Madrid: Cátedra, 1979), pp. 67-92.
3. Cesare Segre, Principios de análisis del texto literario, Trad. M. Pardo de Santayana (Barcelona: Crítica, 1985), p. 145.
4. Lotman dice: «Por sistema modelizador entendemos el conjunto estructurado de elementos y reglas; tal sistema se encuentra en relación de analogía con el conjunto de los objetos en el plano del conocimiento, de la toma de conciencia y de la actividad normativa. Por tanto, un sistema modelizador puede considerarse como una lengua»; citado por Cesare Segre, Principios..., p. 157.
 Para Lotman "El arte es un sistema de modelización secundario. No se debe entender «secundario con respecto a la lengua» únicamente, sino «que se sirve de la lengua natural como material». Si el término tuviese este contenido sería ilegítima la inclusión en él de las artes no verbales (pintura, música y otras). Sin embargo, la relación es aquí más compleja: la lengua natural es no sólo uno de los más antiguos, sino también el más poderoso sistema de comunicaciones en la colectividad humana. Por su propia estructura influye vigorosamente en la mente de los hombres y en muchos aspectos de la vida social. Los sistemas modelizadores secundarios (al igual que todos los sistemas semiológicos) se constituyen a modo de lengua... El arte puede describirse como un lenguaje secundario, y la obra de arte como un texto de ese lenguaje", Estructura del texto artístico, p. 20.
5. Lotman, Estructura del texto artístico, p. 30.
6. El término «modo de representación de la realidad» como noción para el análisis literario sigue el uso que le da Cedomil Goic, de quien lo he tomado. Cfr. su Historia de

la novela hispanoamericana (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), *passim*.

7. Aunque se refiere a los problemas teóricos de la relación entre la literatura y la historia, conviene tener en cuenta la siguiente afirmación de Segre: "Al insertar el texto en un acto de comunicación, se evidencian automáticamente sus lazos de unión con la cultura y se reivindica una perspectiva histórica. De hecho, el emisor extrae los códigos que utiliza, y sus propias motivaciones, del contexto cultural en el que está inserto; y el receptor recurre a los códigos de que dispone para interpretar el texto", Principios de análisis del texto literario, p. 143.
8. Lotman, Estructura del texto artístico, p. 30.
9. Refiriéndose al concepto de texto, dice Lotman: "Su sustancia material está constituida no por «cosas», sino por relaciones de cosas", Estructura del texto artístico, p. 73.
10. Reconociendo que el origen del término proviene de Lotman, el profesor Walter Mignolo entiende el metatexto como "un término general que se define por un conjunto de enunciados en los cuales, los practicantes de una disciplina, la definen, trazan sus bordes externos e internos y sus rutas interiores. Es por lo tanto enunciado metatextual todo aquel que, independientemente de su «contenido», afecte los criterios que deriven una actividad disciplinaria", Teoría del texto e interpretación de textos (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986), p. 12.
11. Mignolo propone el concepto de «marco discursivo» como "una serie de conocimientos asociados a un concepto y configura una constelación de discursos ordenados en clases", Teoría del texto e interpretación de textos, p. 101.
12. Antonio García Berrio, "Más allá de los «ismos»: Sobre la imprescindible globalidad crítica", en P. Aullón de Haro, coord. Introducción a la crítica literaria actual (Madrid: Playor, 1983), p. 377.
13. Para la conceptualización de esta problemática seguimos de cerca las proposiciones de Walter Mignolo, especialmente de su estudio «Comprensión hermenéutica y comprensión teórica». Para los alcances del asunto que nos ocupa, rescatemos de ese capítulo el siguiente breve fragmento: "Por comprensión teórica de la literatura deberíamos entender una actividad de orden filosófico destinada a la comprensión del fenómeno literario. En tanto que la comprensión hermenéutica es una actividad de orden literario destinada a la comprensión del sentido de las obras y a la recomendación de pautas de lectura y de escritura", Teoría del texto e interpretación de textos, p. 42.

14. Mignolo, Teoría del texto e interpretación de textos, p. 32.
15. Aunque no se apega en todos sus alcances teórico-metodológicos, esta investigación parte, efectivamente, de principios fundamentales del análisis retórico, específicamente referido al estudio del discurso literario. Para ello, seguimos de cerca alguna bibliografía reciente, que expone con didáctica claridad problemas básicos que en nuestro trabajo se tienen en cuenta. Con mayor o menor apego a sus consideraciones de fondo, hemos tenido presentes los siguientes estudios: Tomás Albaladejo Mayordomo, Retórica (Madrid: Síntesis, 1989); Roland Barthes, La antigua retórica (Barcelona: Buenos Aires, 1982); Antonio García Berrio, "Sobre la Retórica general como Ciencia de la expresividad artística", en Teoría de la literatura (Madrid: Cátedra, 1989), pp. 140-179; Angel López García, "Retórica y lingüística: una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional", en J. M. Díez Borque, coord. Métodos de estudio de la obra literaria (Madrid: Taurus, 1985), pp. 601-650; Kurt Spang, Fundamentos de retórica (Pamplona: Universidad de Navarra, 1979); José María Pozuelo Yvancos, "La neoretórica y los recursos del lenguaje literario", en La teoría del lenguaje literario (Madrid: Cátedra, 1988), pp. 159-194.
16. Como definición operativa entenderemos aquí por inventio la red temática principal de la que se nutre un texto o grupo de textos que forman una unidad significativa (una obra literaria, por ejemplo); conforme a ello, estaría constituida tanto por los lugares comunes (los topoi locales) como por los temas y motivos recurrentes en un determinado corpus literario.
17. La dispositio es, en palabras de Pozuelo Yvancos, "la parte que se ocupa de la función constructiva del discurso de acuerdo con la intencionalidad del orador" (La teoría del lenguaje literario, p. 167); es, para lo que nos ocupa en este trabajo, la fase organizativa del texto poemático.
18. Por elocutio entendemos aquella dimensión que se refiere a los procedimientos artístico-verbales más relevantes, y que dan cuenta del grado de opacidad, como posibilidad estética, del lenguaje. Mientras la inventio y la dispositio afectan, en lo fundamental, un nivel macrotextual, los elementos de la elocutio se tratan a nivel microtextual.

C A P Í T U L O I I

PARA UNA PERIODIZACION DE LA POESIA DE COSTA RICA

II.1 Generalidades

Según el marco dentro del que se inscribe este estudio, dos objetivos guían el presente capítulo. Primero: trazar un panorama general, aunque necesariamente suscinto, del desarrollo histórico de la poesía de Costa Rica, desde las primeras manifestaciones adscritas a los movimientos literarios y culturales de España e Hispanoamérica en el siglo XX, hasta fechas recientes. Segundo: establecer una periodización de su desarrollo, que servirá de fundamento provisional para los capítulos posteriores. Así, al primer objetivo de carácter didáctico (comprender las líneas generales de un sector de la literatura contemporánea de Costa Rica) se une otro que propone un reordenamiento en la descripción diacrónica de esa poesía, y en consecuencia una comprensión distinta.

Aunque algunos de los problemas que se examinan en este capítulo ya han sido abordados en el anterior, conviene tener muy presentes tres puntos fundamentales: 1) Que la periodización literaria, tal como aquí se entiende, no propone una sucesión indiscriminada de autores y obras, sino que obedece a un ordenamiento que tiene como plano de referencia un sistema literario claramente identificable en determinado momento histórico, y en último término en una formación ideológica; 2)

que el conjunto de relaciones que se establecen entre una percepción del mundo, una tradición estético-literaria y una común circunstancia histórica da lugar a una especie de sistema de preferencias generacional, y en consecuencia a un conjunto identificable de procedimientos y códigos estéticos resultantes de esa comunidad; 3) que la delimitación de los diversos conjuntos generacionales resulta del análisis de los procedimientos literarios, se hallen o no enunciados explícitamente por los mismos escritores.

Las relaciones entre la biografía de los autores y la configuración de los distintos códigos estéticos es insoslayable, pero de ellas tan solo se tienen en cuenta en este estudio aquellos aspectos sustanciales que dan cuenta de una circunstancia común entre los autores, esto es: edad, época de iniciación y consolidación de su actividad literaria, fechas significativas de publicación de obras, adscripción o rechazo a tendencias, movimientos o escuelas artísticas, y una formación cultural identificable. Así, los criterios de periodización generacional que aquí se ofrecen tienen en cuenta los siguientes cuatro factores: a) cierta comunidad cronológica, es decir: una significativa cercanía en términos de edad de los escritores, y al mismo tiempo una coincidencia con respecto a los momentos de gestación y vigencia generacionales en su relación con el contexto socio-cultural; b) las relaciones con un contexto histórico-literario común, entre las que habría que considerar la formación artística y cultural que por su época y por sus fuentes los escritores han tenido por

válida, y junto a ello, el grado de importancia que los movimientos literarios han tenido sobre la producción poética en un período o generación; c) una conciencia generacional que daría cuenta del significado del trabajo en grupo, si lo ha habido, y en todo caso del tipo de relaciones con otros conjuntos generacionales; y d) los códigos estéticos que cohesionan o identifican los grupos generacionales. Examinar los códigos estéticos implica analizar el modo de representación de la realidad, el conjunto de procedimientos artístico-literarios y de preferencias similares, la posesión de un código identificable y aglutinador, y la existencia (aunque no siempre es posible contar con ella) de una «poética» o cuerpo doctrinal explícitos que contribuyan a esa cohesión de grupo¹.

Aunque no se utilizan en este estudio de manera extendida y sistemática las nociones de gestación y vigencia², permiten establecer ciertos límites cronológicos que remiten a las relaciones de cada generación con un sistema estético-literario, con lo cual los factores biográficos pueden quedar en un plano secundario. La «gestación generacional» la constituirían aquellos años en que los escritores, aún muy jóvenes, inician tanto su formación (humanística, política, filosófica, estética, etc.) y reciben la influencia de aquellas corrientes, tendencias o movimientos que se convertirán en puntos de referencia para su propia actividad literaria. La etapa de «vigencia» no necesariamente indica «plenitud creadora», ni aquel momento en que se producen las mejores o más importantes obras de los escritores individuales, sino el lapso temporal

en el que una tendencia adquiere mayor validez o presencia (estética, ideológica, política, etc.) en el país. Por ello mismo, no debe confundirse con el «período de madurez» de los autores. Por las orientaciones de este estudio, interesa más bien la vigencia de un discurso, lo cual significa tanto la aceptación social del discurso como la consolidación de lo que en un primer momento fue ruptura o abandono de códigos estético-literarios anteriores.

También para los objetivos de nuestro estudio, la noción de generación literaria rebasa en muchos sentidos la conceptualización puramente epocal y biográfica con respecto a los escritores individualmente tratados. La delimitación de una generación literaria implica el reconocimiento de rasgos propios pero también de elementos comunes con respecto a otras generaciones, y también a otros momentos de la historia de una formación social. Por ello conviene acudir a un concepto inmediatamente englobante: el período literario, entendido como una variedad cronológica y estéticamente identificable dentro del sistema literario de una época³. Nos limitaremos al empleo de las dos primeras divisiones cronológicas (generación, período), toda vez que la época se extiende varios siglos⁴, y la literatura de Costa Rica apenas alcanza noventa años de existencia.

II.2 Sobre anteriores periodizaciones de la poesía de Costa Rica

A partir de los conceptos expuestos, puede afirmarse que en la historia de la poesía costarricense, desde principios de siglo hasta años recientes, existen dos grandes períodos, el primero de los cuales se extiende desde 1900 hasta 1940. En adelante se denominará período modernista. El segundo parte de 1940 y llega a nuestros días. Se designará período de vanguardia. Apenas es necesario indicar que las fechas establecidas no son fijas y mecánicamente utilizables, sino aproximadas y fluctuantes; lo mismo cabe decir de la ordenación generacional que se propone más adelante.

Esta primera clasificación en dos grandes períodos coincide en buena medida con las observaciones hechas por Abelardo Bonilla en su Historia de la literatura costarricense⁵, y por Carlos Rafael Duverrán, quien se ha ocupado en varios estudios del desarrollo de la poesía de Costa Rica⁶. El primero se refiere a un período, que denomina la «época realista», que se extiende de 1900 a 1930, al que le sigue la «época contemporánea», de 1930 hasta el momento en que escribe su Historia (hacia 1965). La ordenación generacional que propone Duverrán también distingue dos grandes períodos: una «época modernista», que se inaugura en 1907, y una etapa que se inicia en la década de 1950, desde la que "arranca la nueva poesía costarricense"⁷.

Por su carácter y propósitos, los estudios de Bonilla y Duverrán, a los que hay que añadir el de Alberto Baeza Flores, Evolución de la poesía costarricense⁸, no se detienen en la problemática de una periodización literaria desde el examen de un sistema de códigos estéticos, ni abordan las generaciones literarias en tanto resultantes de un sistema cultural. Pese a firmar la historia literaria más sistemática y coherente de las letras costarricenses hasta ahora, Bonilla resulta poco preciso al dar cuenta de los criterios de clasificación periódica y generacional. Con frecuencia acude al material historiográfico estrechamente vinculado a la historia social y política de la nación, y no consigue poner en claro las relaciones entre la complejidad de un sistema cultural y las formas de organización literaria, salvo escasos momentos en los que esboza algunas relaciones entre la literatura de Costa Rica y ciertos «períodos lingüísticos» de la nación correspondientes con etapas fundamentales del desarrollo histórico de la república⁹. Duverrán ha atendido la ordenación cronológica por generaciones, pero no desarrolla las relaciones entre el agrupamiento de escritores en escuelas literarias y las formas de organización literaria originadas en un sistema cultural-ideológico. Las coincidencias entre la periodización literaria que proponemos aquí y la realizada por Duverrán están referidas a la distribución cronológica.

El estudio de Baeza Flores se fundamenta en una idea de lo literario como resultado inmediato de un acontecer biográfico y además prescrito por la necesidad expresiva de los indi-

viduos. Pese a las diferencias que separan su trabajo del nuestro, Baeza Flores también se introduce por los caminos de la periodización literaria y sus contribuciones sin duda alguna resultan útiles. Sus análisis de contenido no lo hacen olvidar, por ejemplo, que las periodizaciones están marcadas básicamente por paradigmas literarios, o al menos relacionados con ellos (movimientos o escuelas, actividad generacional alrededor de un factor común--revista, actividad política, momento histórico--etc.).

Se profundizan las diferencias a propósito de una ordenación del desarrollo de la poesía de Costa Rica desde una perspectiva generacional. Las historias literarias costarricenses y otros estudios más breves resuelven el problema casi siempre a partir del factor biográfico, y son pocas las ocasiones en las que se intenta explicar la aparición y vigencia de una generación literaria a partir de la organización discursiva o del componente estético-ideológico propiamente dicho. De tal enfoque se desprenden carencias metodológicas considerables que llevan incluso a dudar que haya lineamientos y etapas definibles en el desarrollo de la poesía de Costa Rica, como ocurre con Abelardo Bonilla quien en su Historia (en sus ediciones de 1958 y 1967) afirma: "La historia de la poesía lírica costarricense ofrece serias dificultades de sistematización y se presenta a primera vista como una selva de vegetación natural y anárquica: en primer lugar, por la imposibilidad de trazar escuelas o tendencias definidas, con muy pocas excepciones; en segundo lugar, por la ausencia de

grandes cimas creadoras y directoras, también con escasas excepciones y, en tercer lugar, por el número, proporcionalmente grande, de quienes han escrito y siguen escribiendo en verso, entre los cuales son ciertamente muy pocos los poetas"¹⁰.

Carlos Rafael Duverrán es menos contundente, y su percepción del problema nos parece más adecuado. En su ya citada «Introducción» a Poesía contemporánea de Costa Rica, observa que "aunque tardíamente, nuestra poesía se desarrolla en etapas perfectamente distintas y sigue lentamente la órbita de los grandes movimientos poéticos"¹¹. Propone una ordenación generacional que aunque circunscrita básicamente a fechas de nacimiento y breves referencias a la formación literaria de sus autores, es útil y provechosa. Distingue cinco grupos o generaciones, que comprenden diez años: la primera (de los autores nacidos antes de 1900), es la generación modernista (Roberto Brenes Mesén, Rafael Cardona, Julián Marchena); la segunda (nacidos entre 1900 y 1917) se inicia en el modernismo o el postmodernismo y tiene influjo de la poesía de vanguardia (Max Jiménez, Rafael Estrada, Carlos Luis Sáenz, Arturo Echeverría Loría, Isaac Felipe Azofeifa, Fernando Centeno Güell); la tercera (nacidos entre 1917 y 1927) es el grupo que se inicia en el vanguardismo (Eunice Odio, Alfredo Sancho, Arturo Montero Vega, Eduardo Jenkins Dobles, Salvador Jiménez Canossa); la cuarta (nacidos entre 1927 y 1937) busca integrar elementos de las grandes tradiciones poéticas modernas (Mario Picado, Virginia Grütter, Jorge Charpentier, Ana Antillón,

Carlos Rafael Duverrán); y un último grupo (de los nacidos entre 1938 y 1948) que evolucionó hacia un concepto propio de la poesía social (Jorge Debravo, Julieta Dobles, Alfonso Chase).

Pese a que la propuesta de periodización generacional que en Evolución de la poesía costarricense hace Baeza Flores es diferente, no consigue aclarar ni las relaciones entre la poesía de Costa Rica con los contextos histórico-literarios españoles o hispanoamericanos, ni los factores estético-ideológicos que configuran los grupos que en esa clasificación se proponen. Distingue cinco generaciones, separadas entre sí por espacios temporales de quince años, distribuidas a lo largo del siglo XX hasta fechas recientes, a saber: una primera generación (escritores nacidos hasta 1899) que denomina «del Modernismo y Postmodernismo» (incluye a Brenes Mesén, Lisímaco Chavarría, Rafael Cardona, Julián Marchena, José Basileo Acuña, Carlos Luis Sáenz, entre otros); la segunda generación (nacidos entre 1900 y 1915) son los poetas «del Repertorio Americano»¹² (Max Jiménez, Rafael Estrada, Francisco Amighetti, Fernando Centeno Güell, Arturo Echeverría Loría, Isaac Felipe Azofeifa, Fernando Luján); denomina a la tercera (nacidos entre 1915 y 1930) la «generación viajera y de compromiso social» (Alfredo Cardona Peña, Eunice Odio, Salvador Jiménez Canossa, Alfredo Sancho, Arturo Montero Vega, Ricardo Ulloa Barrenechea, Mario Picado); la cuarta generación (nacidos entre 1930 y 1945) es la «de la postguerra» (incluye a Carmen Naranjo, Jorge Charpentier, Ana Antillón, Carlos Rafael Duverrán, Jorge Debravo,

Laureano Albán, Julieta Dobles, Alfonso Chase); la quinta generación a la que se refiere Baeza Flores rebasa el lapso histórico del que se ocupa nuestro estudio.

Las diferencias, tanto de enfoque como de contenido, que separan las periodizaciones de Duverrán y Baeza Flores tienen que ver con los distintos instrumentales teóricos que utilizan, y en cualquiera de los casos no atienden el problema de la periodización histórico-literaria en términos del análisis de un sistema literario particular (la literatura de Costa Rica) y sus relaciones de determinación con la tradición hispánica (española e hispanoamericana). Tampoco se detienen --puesto que no es su objetivo, en todo caso-- en el análisis de los procedimientos discursivo-literarios que podrían dar cuenta de una periodización generacional hecha con más precisión y certeza, esto es, aquella que tiene en cuenta de manera principal los procedimientos y soluciones estético-ideológicos, la formalización de una imagen de mundo, etc.

II.3 Los dos períodos de la poesía de Costa Rica: Modernismo y Vanguardia

Según lo dicho, es oportuno abordar la periodización de la poesía costarricense no solamente desde una perspectiva diacrónica, sino especialmente desde su configuración estético-ideológica, a partir del develamiento de los rasgos caracterizadores que en el plano discursivo-literario separan o relacionan unas generaciones y otras.

Según lo dicho, la primera gran división que proponemos aquí disgrega el desarrollo de la poesía de Costa Rica en dos períodos: el Modernismo y la Vanguardia¹³. Por período modernista se entiende el lapso que parte desde el virtual nacimiento de la literatura costarricense hasta finales de la década de los años treinta, esto es: 1900-1940. Históricamente en la lírica costarricense surgen y se empiezan a consolidar sus relaciones con la poesía moderna hispanoamericana y española, una vez completada una breve etapa de formación en la que el postromanticismo español e hispanoamericano sirvió de modelo y práctica literaria a las escasas manifestaciones de finales del siglo XIX. La Lira costarricense (1890 y 1891), recopilación y publicación que reunió poesía de escritores de la época, constituye una útil muestra de los códigos estéticos vigentes a fines del siglo pasado, y en cierto modo una especie de recapitulación y punto de partida de la lírica posterior¹⁴. A esta breve etapa (1890-1900), que puede denominarse «premodernista», siguió una creciente lectura de poesía adscrita por entonces al movimiento recién bautizado como modernista. Por las crónicas periodísticas, las reseñas críticas, los comentarios, etc. es evidente que se conocía y frecuentaba la poesía de Darío, Del Casal, Lugones, Herrera y Reissig, González Martínez, Chocano. La creciente importancia del código modernista tiene ocasión hacia 1905 y las principales obras modernistas de Costa Rica aparecen entre aquellos años y 1930 aproximadamente.

Este período coincide, pues, con la presencia y actividad del modernismo en Hispanoamérica en una primera etapa (1890-1920) y luego con la confirmación, ligeramente tardía en el caso de Costa Rica, de una práctica estético-literaria producto de aquella poderosa tendencia hispanoamericana.

El otro gran período es el que aquí denominamos la vanguardia, que se extiende desde 1940 y cuya vigencia, en términos muy generales, alcanza nuestros días. Aunque en sus momentos iniciales se encuentra vinculado con los movimientos históricos de vanguardia desplegados en la literatura hispanoamericana, este período vanguardista costarricense resulta algo tardío, y sus consecuencias materiales más importantes se dan hasta los años 50. El período se caracteriza por un abandono de las pautas y modelos estético-ideológicos modernistas, y por la incorporación a la lírica costarricense de un concepto de la práctica literaria sujeto a los alcances y consecuencias de algunos de los movimientos artísticos de vanguardia más desarrollados (el surrealismo y algunas variantes del creacionismo). Con ello, la poesía de Costa Rica consiguió incorporarse, en un lento proceso, al desarrollo y evolución de la lírica moderna. Hubo una primera etapa en la que algunos escritores y artistas tuvieron la oportunidad de viajar y permanecer en metrópolis culturales y literarias importantes (México, Santiago de Chile, Buenos Aires, Madrid), lo cual hizo posible la «importación» de nuevas corrientes y tendencias, y una aceleración de la actividad literaria dentro del país. Luego de ese momento inicial, las nuevas lecturas y las mejores

condiciones para el conocimiento de la literatura contemporánea permitieron que los jóvenes escritores contribuyeran a esa incorporación a la vanguardia. También tardío, como el modernismo, el período de vanguardia en la lírica de Costa Rica constituyó el segundo gran ciclo de su historia literaria y siguió en términos generales las orientaciones estético-literarias de los movimientos históricos de vanguardia europeos y del propio entorno hispanoamericano.

Esta ordenación en dos períodos coincide en sus rasgos medulares con el desarrollo global de la lírica en Hispanoamérica. Por las coincidencias que ofrece con respecto a ese contexto histórico-literario, esta periodización preliminar no hace más que confirmar los puntos de relación e imbricación que la poesía de Costa Rica ha mantenido y mantiene con la poesía hispanoamericana. Pese a que la vigencia del modernismo en Hispanoamérica suele situarse entre 1890 y 1920, todavía hacia 1940 se publica poesía vinculada con la tradición modernista en Costa Rica, aun cuando ya la etapa postmodernista y la sustancial presencia de los movimientos de vanguardia habían ya ocupado parte fundamental en la historia de la poesía de los países hispanoamericanos. En el caso de Costa Rica, el relativo retraso con el que su literatura se incorporó al desarrollo de los mayores movimientos hispanoamericanos y españoles no impidió que sus vínculos culturales en el terreno estético-ideológico con el resto de Hispanoamérica alimentaran su propia evolución.

Las coincidencias, aunque numerosas y sustanciales, no evitan empero las diferencias, pero éstas tienen que ver precisamente con las particulares condiciones en las que la lírica costarricense se incorporó a la modernidad; esto es, con la diversa importancia que unos movimientos o tendencias tuvieron sobre otros, con el entorno político-ideológico que dio lugar a la formalización literaria más vigorosa de unas tendencias con respecto a otras, y en fin, con la organización y dinámica internas que en el país tuvieron las diversas manifestaciones artísticas y literarias.

La periodización por generaciones permite destacar problemas y rasgos de la poesía de Costa Rica. La agrupación que aquí proponemos tiene en cuenta tres factores principales: 1) que si bien la noción de generación remite inevitablemente a una condición personal de los individuos que la integran, en el caso de un estudio literario se analizarán los momentos significativos desde el punto de vista estético-ideológico de su producción literaria; 2) que el ritmo de surgimiento y configuración de grupos generacionales en el desarrollo de la poesía de Costa Rica ofrece lapsos variables unos de otros, lo cual no impide advertir alguna regularidad en el contexto de la literatura del país; y 3) que la nómina de autores que se ofrece procura dar cuenta de un conjunto de relaciones que mantienen ellos con un sistema literario principal, y asimismo de la especificidad estético-ideológica de su obra. Así, una generación literaria se configura en términos de comunidad y variación con respecto a un modelo estético común identifica-

ble. Por ello, las denominaciones que aquí se proponen aluden, en cierta medida, a un movimiento o período fundamental.

El período modernista está integrado por tres generaciones: la «modernista» propiamente dicha; la «postmodernista»; y la «prevanguardista». Cada una de ellas presenta sus etapas de gestación, vigencia y declinación. Para los propósitos de nuestro estudio, la vigencia estético-ideológica es el factor cualitativo de mayor interés. El período de vanguardia, según este mismo punto de vista, está constituido por una «primera generación de vanguardia»; una «segunda generación de vanguardia», y una última generación--instalada al final del segmento histórico-literario que examinamos en la presente investigación--que podría denominarse «generación postvanguardista».

II.3.1 Las generaciones del período modernista

La generación modernista presenta claras relaciones estético-ideológicas e históricas con el Modernismo hispanoamericano. Visto el relativo retraso en el que se han configurado las etapas y procesos de la poesía de Costa Rica, los autores adscritos a los códigos del modernismo son los nacidos entre 1874 y 1897: Roberto Brenes Mesén, Rafael Angel Troyo, Lisímaco Chavarría, Rafael Cardona, Rogelio Sotela, Manuel Segura Méndez, y algo desprendidos cronológica y literariamente Julián Marchena y José Basileo Acuña.

Pese a las situaciones particulares de Brenes Mesén y Lisímaco Chavarría--el primero nacido en 1874 no publica su

primer libro hasta 1907; el segundo nacido en 1878, muere al iniciarse la vigencia del período modernista--la etapa de gestación de la generación modernista en Costa Rica se da entre 1900 y 1915. Corresponden esos años a la aparición de los primeros libros de importancia que empezaron a configurar una práctica literaria proyectada hacia el desarrollo de nuevas formas y de un modo distinto de representación de la realidad, y en consecuencia, con un propósito muchas veces expreso de alejarse de la escritura costumbrista. De esos años son los libros Versos y cuentos (1898) de Eduardo Calsamiglia, Orquídeas (1904) y Nómadas (1904) de Lisímaco Chavarría, Ortos (1904) y Poemas del alma (1906) de Rafael Angel Troyo, En el silencio (1907) de Roberto Brenes Mesén, Desde los Andes (1907) de Lisímaco Chavarría, Topacios (1907) de Rafael Angel Troyo, Musa nueva (1907) de José María Zeledón, Hacia nuevos umbrales (1913) de Brenes Mesén y Manejo de guardias (1913) de Lisímaco Chavarría¹⁵.

La vigencia de la generación modernista (1915-1930), relativamente duradera en el caso de Costa Rica, es la etapa en la que se consolidó una práctica estética y un modo de representación de la realidad caracterizados por la adopción de un código de escritura bien identificable, y la organización formal de una percepción del mundo costarricense. A esta etapa corresponden los libros Voces del ángelus (1916) y Pastorales y jacintos (1917) de Brenes Mesén; Oro de la mañana (1916) de Rafael Cardona; La senda de Damasco (1918) y Cuadros vivos (1919) de Rogelio Sotela; Cantos de amor (1926) de José María

Alfaro Cooper, El libro de la hermana (1926) de Rogelio Sotela, Los dioses vuelven (1928) de Roberto Brenes Mesén, hasta llegar a algunas obras postreras como Rimas serenas (1935) de Sotela, Orto y ocaso (1936) de Alfaro Cooper, Los pájaros de la noche (1936) de Manuel Segura Mández y el tardío Alas en fuga (1941) de Julián Marchena (algunos de cuyos poemas datan de 1917).

La producción poética costarricense entre 1905 y 1930 despliega una modalidad discursiva caracterizada por representar una realidad idealizada. Los mundos referidos (incluidos los ambientes y circunstancias nacionales) están contruidos desde el distanciamiento de la realidad cotidiana y percibidos en términos de la placidez de un vergel. Por ello, en los poemas abundan los jardines, las fuentes cristalinas y musicales, los cantos, los ensueños, la búsqueda de la armonía. Una red temática vinculada con lo exótico y con el imaginario poético de las mitologías clásicas profundizan el modelo ideológico de una aspiración al cosmopolitismo. No se hacen esperar los ambientes poblados de ninfas, faunos, doncellas, sátiros, princesas, como tampoco está ausente una axiología que parte de los ideales clásicos de belleza, vigor o valentía (Juno, Zeus, Venus, Eros, Prometeo, Arión, son nombres que abundan en la poesía de este período, junto a personajes de procedencia bíblica como Salomón, David, la reina de Saba, etc.). Las metrópolis y regiones de prestigio cultural o histórico (Roma, París, Israel, Palestina, Corinto, Damasco), y la valoración--con frecuencia libresca--o apropiación del

mundo conducen a una noción axial del discurso lírico de la generación modernista: el esteticismo, y en general la percepción de la vida en cuanto semejante al arte (paisajes, cuadros, esculturas, colores, formas). Todo ello corresponde con la aspiración a un ideal, lo que a su vez tiene consecuencias temáticas e ideológicas: lo ilusorio, el sueño, el prosaísmo de la realidad histórica del presente y el anhelo de armonía.

En cuanto a su elaboración discursiva hay tres rasgos que conviene señalar: la importancia de un acervo léxico cosmopolita, apartado del coloquialismo y del regionalismo; el sensorialismo, que pone un énfasis léxico en el color, la forma, el sonido, los aromas; y el desarrollo de dos grupos temáticos adscritos al discurso modernista hispanoamericano, a saber: los motivos referidos al arte (poemas a la pintura, a la música, etc.), y la defensa de la hispanidad y el americanismo, aunque estos últimos por lo general no quedan desprendidos de la atmósfera idealizante de procedencia esteticista.

Hija del mismo sistema literario, la generación postmodernista se configuró en torno a dos fenómenos: 1) la pérdida de vigencia del código discursivo modernista en Costa Rica, y 2) la apropiación de unos procedimientos literarios particulares, a saber: la reorganización discursiva y temática referida al mundo de lo inmediato y cotidiano, la privacidad y los mundos interiores.

La vigencia postmodernista se inicia hacia 1925 y se extiende hasta 1945. Está fundamentada en la obra de aquellos

poetas nacidos entre 1897 y 1907, formados casi todos en los cánones modernistas, pero organizan un modo diferente de representar la realidad, y dan impulso a un código estético diferenciado también del anterior. Sus principales integrantes son: Julián Marchena (a quien hemos mencionado como el más joven partícipe de la generación anterior, pero cuya obra por el momento en que aparece publicada y por algunos procedimientos literarios se adscribe al postmodernismo costarricense), Rafael Estrada, Arturo Agüero, Carlos Luis Sáenz y Max Jiménez. Este último también queda inscrito en la siguiente generación (la prevanguardista), por los alcances y orientaciones de su obra poética, narrativa y plástica.

Los lazos de la generación postmodernista con la anterior fueron inevitables. Si se tiene en cuenta que al período de vigencia del modernismo corresponde el de gestación postmodernista, el discurso modernista fué un punto de referencia para los nuevos poetas. La segunda década de nuestro siglo dió libros de importancia no solo por iniciar una trayectoria distinta a la escuela modernista, sino también por preparar el acceso--siempre algo tardío en Costa Rica--de la vanguardia. Tales libros fueron: Huellas (1923) y Viajes sentimentales (1924) de Rafael Estrada; Lirios y cardos (1926) y Carne y espíritu (1928) de Fernando Centeno Güell; Frutos caídos (1929) de Asdríbal Villalobos; Canciones y ensayos (1929) de Rafael Estrada; Gleba (1929), Sonaja (1930) y Quijongo (1933) de Max Jiménez; Romancero tico (1940) de Arturo Agüero y Alas en fuga (1941) de Julián Marchena. Aunque son obras que preparan el

prevanguardismo (postmodernismo y prevanguardia apenas pueden delimitarse uno del otro) también en esta época aparecen Poesías (1937) de Arturo Echeverría Loría; Poesía (1937) y Jicaral (1938) de Joaquín Gutiérrez; Tierra marinera (1940) y Poesía infantil (1941) de Fernando Luján; Raíces de esperanza (1940) de Carlos Luis Sáenz y el tardío Sin literatura (1949) de Rogelio Sotela.

Solo en apariencia complejas, las relaciones entre la generación modernista y la postmodernista son a un tiempo de continuidad y de cambio. Los estudios que han tratado con detenimiento el llamado postmodernismo hispanoamericano, en general coinciden en que no ocurre una verdadera renuncia al discurso modernista, sino un paulatino apartamiento, modificación o desradicalización de los principios de la escritura modernista¹⁸. En Costa Rica el postmodernismo fue una vuelta a la realidad cotidiana de la tierra natal, y en cierto modo la recuperación del mundo sentimental y provinciano. Tanto esa vuelta como la crítica a la ampulosidad retórica permitieron la aparición en la lírica costarricense de una modalidad discursiva ligada a lo nacional y a la ideología de la emoción patria. No se alcanzó la apropiación de un discurso nacionalista en sentido estricto, pero la generación postmodernista cohesionó la crítica a un cosmopolitismo libresco y ajeno a la realidad social y política de la nación. Desde este punto de vista es de particular importancia el conjunto de poemas que Julián Marchena escribió y publicó entre 1917 y 1940, reunidos en Alas en fuga (1941). Pese a la casi unánime creencia de que

esa obra es la culminación del modernismo¹⁷, hay razones para sostener su raigambre postmodernista, no solo por el modo de representar la realidad sino por la configuración de un discurso que solo parcialmente está emparentado con el código estético modernista.

La renuncia al cosmopolitismo de procedencia modernista fue el primer gesto de una generación interesada en recuperar los espacios interiores (la patria misma, en último término, también era una forma de habitación privada) y la introspección existencial. Así, el discurso postmodernista pone su acento principal en el mundo concreto cotidiano, y en general provinciano. La realidad se configura en torno a la emoción que un paisaje, un acontecer, una escena campestre o la vuelta entrañable al ámbito primigenio producen en el sujeto. Esta introspección--la tierra, la patria, el yo--explica que el registro semántico del discurso postmodernista se organice alrededor de los siguientes aspectos: la expresividad de una emoción personal; la mediatización subjetiva de la realidad referida (el mundo se percibe a través de la nostalgia, la melancolía, la angustia, el pesimismo, la ensoñación) y por las emociones instantáneas (lo efímero es uno de los temas frecuentes); la religiosidad como gesto de reencuentro con las raíces culturales de un pueblo.

El acento en lo cercano conllevó una afirmación estético-lingüística que reorientó las prácticas literarias modernistas. El lenguaje poético recuperó la simplicidad y en algunos casos el coloquialismo. A la vez los procedimientos literarios

dieron lugar a una notable libertad formal, si se compara con la escritura modernista, que hizo posible el versolibrismo, cierto prosaísmo expresivo, la utilización de ritmos y estrofas básicos de la tradición castellana, que recuerdan las coplas y canciones populares (son frecuentes los cantarcillos, la poesía de arte menor, la poesía para niños como modalidad artística). El coloquialismo como procedimiento literario y la utilización de un lenguaje simplificado y alejado de toda experimentación formal, y en general la vuelta al entorno lingüístico de una realidad cotidiana y casi doméstica son los rasgos más visibles de la escritura postmodernista.

Al mismo tiempo las preferencias estético-literarias de los postmodernistas también modificaron el ambiente literario de esos años. De los escritos y comentarios de la época se desprende que se conocía la obra de José Enrique Rodó, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Juana de Ibarbourou, Luis Carlos López, Salomón de la Selva, Enrique Banchs, Porfirio Barba Jacob, Juan Ramón Jiménez, Ramón J. Sender, Benjamín Jarnés, Antonio Machado, además de la obra de los más destacados modernistas.

Muy familiarizada con el sistema de preferencias y organización literaria modernistas, la generación prevanguardista culmina y concluye el primer período de la poesía de Costa Rica. Se trata de una generación con la que se inicia la poesía contemporánea del país. La obra de sus integrantes es un puente entre el período modernista y la primera etapa del período de vanguardia, varios de cuyos movimientos y escuelas fueron fuente primera para su obra posterior. No en vano

muchos de estos poetas tuvieron ocasión de vivir largas temporadas en el exterior, y en particular en las mencionadas metrópolis culturales donde los movimientos artísticos de vanguardia se hallaban en plena actividad. Fue, sin embargo, una generación que no alcanzó a revolucionar el momento estético-literario de Costa Rica, aunque la obra y la actividad de sus componentes para las generaciones del período de vanguardia resultaron de cardinal importancia. De allí la denominación «generación prevanguardista» que en estas páginas se propone.

Integran esta generación los autores nacidos entre 1907 y 1917, aunque la obra de Max Jiménez--anclado, según vimos, en el postmodernismo, y además desaparecido tempranamente--dio muestras de haber incorporado en sus últimas obras (por ejemplo en Revenar, de 1936) aspectos vinculados con el período de vanguardia. Además de Jiménez, son prevanguardistas Francisco Amighetti, Fernando Centeno Güell, Arturo Echeverría Loría, Isaac Felipe Azofeifa, Fernando Luján, Alfredo Cardona Peña y Alfonso Ulloa Zamora.

El período de gestación de este grupo generacional se da en los años treinta--es decir, ya vigentes y consolidadas las vanguardias hispanoamericanas--, pero su etapa de vigencia es algo imprecisa y relativamente extensa, si se tiene en cuenta que algunos de sus autores no publicaron en forma de libro su obra poética hasta los años cincuenta (como en los casos de Azofeifa, Ulloa Zamora, y en parte Echeverría Loría). Pertenecen a la gestación prevanguardista Poesía (1936) de

Francisco Amighetti; Revenar (1936) de Max Jiménez; Poesías (1937) de Arturo Echeverría Loría, y a medio camino entre el postmodernismo y esta etapa, Tierra marinera (1940) de Fernando Luján. La vigencia de los poetas de la prevanguardia tiene ocasión con El mundo que tú eres (1944) de Alfredo Cardona Peña; Francisco en Harlem (1947) de Amighetti; Valle de México (1949), Bodas de tierra y mar (1950) y Poemas numerales (1950) de Cardona Peña; Signo y mensaje (1950), Evocación de Xande (1950), Rapsodia de Aglae (1950) y El ángel y las imágenes (1953) de Fernando Centeno Güell; Los jardines amantes (1954) de Cardona Peña, hasta llegar a los poemas de Trunca unidad (1958) de Isaac Felipe Azofeifa, escritos entre 1932 y 1956.

Lo fundamental de la generación de prevanguardia consiste en haber desarrollado y radicalizado las orientaciones principales del postmodernismo, y al mismo tiempo haber incorporado a la lírica costarricense unos temas y procedimientos literarios propios del período de vanguardia. Como hemos indicado, es una generación que consigue establecer relaciones directas con los movimientos históricos de vanguardia en Hispanoamérica y en Europa, con los oportunos y fructíferos viajes de Max Jiménez a Buenos Aires, Santiago de Chile o París, Azofeifa a Santiago, Cardona Peña a México, Amighetti a Estados Unidos, México o Buenos Aires, Centeno Güell a Madrid, con todo lo cual la poesía (y en general el arte) de Costa Rica consolida su comunicación con el exterior, y en particular con la ebullición y consecuencias de la vanguardia

literaria. Y con ello, se inicia una nueva etapa en su desarrollo histórico.

Este paso entre el postmodernismo y la vanguardia es el resultado de tres fenómenos, que la poesía de Costa Rica es capaz de formalizar estéticamente: las consecuencias ideológicas de ciertos cambios históricos que desde 1930 tienen lugar en el país; una visible separación del localismo como tema y como procedimiento literario; y la leve introducción de rasgos identificadores de las retóricas de vanguardia.

En cuanto a la ideología en torno a la realidad, destaca una conciencia de la aceleración de la historia, y la certeza de que el país vergel y la placidez rural ya pertenecen a un pasado irrecuperable. La incipiente modernización del país, el desarrollo urbano y el efectivo contacto con el exterior llevan al tema urbano: los barrios, arrabales, calles, luces y el tráfico urbano empiezan a cobrar sentido literario. Otro gran tema de la prevanguardia es la soledad existencial, la sensación de abandono, de atrapamiento o de naufragio, temas que con algunas variantes reaparecerán en la poesía posterior.

Vistas así las cosas, la prevanguardia da cuenta de un problema estético-ideológico fundamental en el desarrollo de la poesía de Costa Rica: el período de vanguardia se inaugura con el descreimiento y el escepticismo como patrones ideológicos, y al mismo tiempo con la renuncia al paraíso rural al que tendió el sencillismo postmodernista. El sujeto lírico prevanguardista es más complejo y perceptivo: el mundo es la ciudad y el ser humano vive desamparado en medio del tráfico

del tiempo. La realidad se transfigura en los términos dados por un yo poético configurado por la incertidumbre y el abandono. El abanico temático que se despliega a partir de este modo de representar la realidad es amplio y variado, pero corresponde a un núcleo ideológico principal: la reorganización de un mundo a partir de la clausura de otro ya en extinción.

El desplazamiento del localismo y de las referencias al mundo rural se manifiesta también en un «neocosmopolitismo», ya no al modo convencional modernista, sino reubicando las referencias culturales en otras regiones menos «clásicas». Para los viajeros prevanguardistas, las ciudades del extranjero son los entornos de la vivencia en el mundo contemporáneo (New York, su barrio de Harlem, Rockaway, Buenos Aires, México, Florencia, Amsterdam). Inclinationes aparentemente contrapuestas como cierto mundonovismo de algunas obras de Cardona (Valle de México, Bodas de tierra y mar) con respecto a los poemas metafísicos de Centeno Güell (Evocación de Xande, El ángel y las imágenes) no hacen sino confirmar que el mundo de la privacidad y la habitación cerrada ya ha dejado de tener vigencia literaria en este umbral del período de vanguardia en Costa Rica.

A la búsqueda de un nuevo sentido corresponde un esfuerzo por configurar un nuevo lenguaje. Pese a que la verdadera experimentación formal--nunca ruptura radical--es un rasgo propio de las dos generaciones de vanguardia posteriores, con la prevanguardista se hacen intentos por fundar otras maneras en el decir. Anclada en la fuerte herencia del período

modernista, esta generación incorpora un lenguaje relativamente novedoso en la lírica costarricense. De este gesto renovador se desprende la importancia temática del canto, la poesía, el hallazgo de la palabra nueva con la cual nominar la realidad. Se incrementa el uso del verso libre, los procedimientos de elaboración metafórica son cada vez menos convencionales y más cercanos al irracionalismo y la novedad vanguardistas, la ampliación léxica referida a las nuevas realidades (la fábrica, la ciudad, el mercado). Todas en conjunto son manifestaciones de las orientaciones estético-literarias de la generación prevanguardista.

II.3.2 Las generaciones del período de vanguardia

El desarrollo del período de vanguardia, cuyos inicios hemos situado hacia 1940, está impulsado por dos generaciones principales y la actividad de una tercera que a su vez actúa de límite cronológico y estético-literario de este período¹⁸. No solo se caracteriza por la actividad casi simultánea de dos grupos generacionales claramente vinculados con las corrientes de la lírica contemporánea de España e Hispanoamérica, sino también por un evidente aumento cuantitativo de la producción poética del país, lo que será una tónica general y constante desde esos años iniciales. Sin duda un notable mejoramiento de las condiciones editoriales, así como un mayor dinamismo de la actividad cultural y literaria entre los artistas e intelectuales constituyeron el caldo de cultivo para la inauguración del período.

Entre la primera y la segunda generación de vanguardia apenas hay diferencias estético-literarias sustanciales, salvo una acentuación de parte de la última de las contribuciones de la primera. Ambas se alimentan de fuentes comunes, o muy similares, y los cambios cualitativos que logran en el discurso lírico costarricense son de la misma naturaleza. Si la primera generación actuó de introductora de procedimientos literarios hasta entonces apenas desplegados en Costa Rica, la segunda cumplió el papel de robustecedora de tales cambios, y en particular de organizadora de una poética heredera directa de la vanguardia hispanoamericana.

Antes de delimitar con precisión las condiciones, diferencias y comunidades de cada una de ellas, señalemos su integración y trayectoria literaria. La primera generación de vanguardia la constituyen los poetas nacidos entre 1917 y 1927, cuya obra inicial apareció hacia 1946: Eunice Odio, Alfredo Sancho, Arturo Montero Vega, Salvador Jiménez Canossa, Victoria Urbano y Eduardo Jenkins Dobles. La vigencia de esta generación coincide en buena medida con la siguiente, que la sucede casi de modo inmediato. En todo caso se sitúa entre 1950 y 1960. Los libros más importantes--algunos de ellos escritos y publicados fuera del país--son: Riberas de la brisa (1946) de Jenkins Dobles; Desde el paisaje de la infancia (1946), Los sonetos prohibidos (1947) y Canto de amor por Lucinda (1948) de Alfredo Sancho; Los elementos terrestres (1948) de Eunice Odio; Vesperal (1950) de Arturo Montero Vega; Tierra doliente (1951) de Jenkins Dobles; Tierra del cielo (1951) y Cantarci-

llos de un marinero ciego (1952) de Salvador Jiménez Canossa; Marfil (1951) de Victoria Urbano; Zona en territorio del alba (1953) de Eunice Odio; Otro sol de faenas (1955) de Jenkins Dobles; Lenguaje de las galaxias (1956) de Alfredo Sancho; Mis tres rosas rojas (1955) de Montero Vega; El tránsito de fuego (1957) de Eunice Odio y Vitrina de necedades (1958) de Alfredo Sancho.

La gestación de la segunda generación de vanguardia se da entre 1950 y 1960, pese a que en esos años sus jóvenes autores produjeron obras de singular importancia en el desarrollo de la poesía costarricense. Hay que tener presente que se está en un momento de un despliegue literario producto de la notable actividad de tres generaciones (la prevanguardista y dos de vanguardia) que conviven y actúan simultáneamente. La segunda generación, cuyo momento de vigencia parte de 1960 y se extiende hasta los setentas, la integran poetas nacidos entre 1927 y 1937: Mario Picado, Jorge Charpentier, Ana Antillón, Raúl Morales, Virginia Grütter, Ricardo Ulloa Barrenechea, Carmen Naranjo y Carlos Rafael Duverrán. Su obra, en particular la publicada entre 1955 y 1965, no deja lugar a dudas de la consolidación de una escritura propiamente de vanguardia. Heredera de los movimientos correspondientes de Hispanoamérica, esta generación acusa una visible crítica a la poética de la tradición modernista, y crea bases estético-ideológicas que aún se hallan vigentes en la lírica del país. Este segmento cronológico principal cuya influencia rebasa los límites cronológicos del presente estudio, se caracteriza básicamente

por la entronización de la retórica de ruptura. Su conjunto bibliográfico es el siguiente: Noche. En tus raíces un puerto están haciendo (1953) de Mario Picado; Paraíso en la tierra (1953) de Carlos Rafael Duverrán; Dame la mano (1954) de Virginia Grütter; Antro fuego (1955) de Ana Antillón; Hondo gris (1955) de Mario Picado; Diferente al abismo (1956) de Jorge Charpentier; Viento barro (1957) de Mario Picado; Cantares y poemas de soledad (1957) y Poesía y cristal (1958) de Ricardo Ulloa Barrenechea; Lujosa lejanía (1958) y Angel salvaje (1959) de Carlos Rafael Duverrán; Poemas para dormir a un niño blanco que dijo que no (1959) y Después de la memoria y lo posible (1961) de Jorge Charpentier; Humedad del silencio (1962) y Tierra del hombre (1964) de Picado; Corazón de una historia (1962) de Ulloa Barrenechea; Poemas del corazón hecho verano (1963) de Duverrán; hasta llegar a Rítmico salitre (1967) de Charpentier; Misa a oscuras (1967) de Carmen Naranjo y Serena longitud (1967) de Picado. Esta veintena de libros constituyen el verdadero momento de la vanguardia costarricense.

En el discurso lírico de estas dos generaciones la realidad mostrada se caracteriza por su condición inorgánica y turbulenta, y por la disgregación del sentido. El mundo moderno, la civilización, la actualidad en último término, son los puntos de referencia en la mayor parte de esta poesía. La crítica y el recelo, como reacciones existenciales, son en gran medida las que prevalecen en este período; y esto resulta de especial importancia puesto que prepara ideológicamente el terreno de

la actividad crítica de la más joven generación (la tercera de vanguardia) con la que se crean vínculos hasta ahora poco examinados en la historia literaria de Costa Rica. Lo que distingue la primera generación de vanguardia de la segunda es la notable subjetivización de esta última, en comparación con la primera. Así, en un primer momento el mundo es señalado y denunciado por su acontecer vertiginoso; en el segundo, el mundo es interiorizado, y con frecuencia el desgobierno se instala en la subjetividad del hablante.

La ciudad y el mundo moderno significan la separación de lo primigenio y el encaramiento con una nueva circunstancia. Esta condición lleva a un importante tópico de la vanguardia lírica costarricense: la angustia existencial y sus relaciones con la soledad, la incomunicación y el desencanto. La realidad representada como un caos da lugar a cuatro temas, más enfáticos en la segunda generación: el egotismo, el inmovilismo contemplativo, el deseo, y la esencialización de la realidad según la cual el mundo luce con frecuencia entre brumas, humos, distancias difuminadas por el recuerdo, los sueños o los deseos.

El erotismo, otro tema central en los poetas de vanguardia, hace posible la confluencia de todos los temas implicados en él: la nostalgia de la comunicación, la búsqueda de unidad y orden, el deseo y el énfasis en la subjetividad como modelizadora del mundo.

Las dos generaciones de vanguardia abren un período literario en el que la realidad se convierte en una nueva forma

de sentido, y en consecuencia en un desafío al lenguaje. La palabra, la búsqueda de un lenguaje novedoso, y en general la fundación de un nuevo sentido se convierten así en problemas fundamentales para esa poesía. Desde este punto de vista, fueron contribuciones importantes de esas dos generaciones los esfuerzos sistemáticos por replantear los alcances de una retórica de ruptura y de una reorganización conceptual del mundo.

En cuanto a la organización discursiva, ambas generaciones de vanguardia han hecho sus contribuciones principales a la lírica costarricense. Ya muy lejos de la confianza retórica característica del período modernista costarricense, se desarrolla la crítica radical a la poética tradicional y una revuelta retórica hasta entonces inusitada en el contexto literario del país. Así, la vanguardia costarricense lo ha sido en sus dos sentidos más distintivos: en cuanto impulsora de nuevas formas de entender y ejercer la actividad literaria, y en cuanto resultado del avance e influencia de los movimientos históricos de vanguardia de Europa e Hispanoamérica.

En términos generales, el discurso de la vanguardia abarca los siguientes aspectos: un aprosamiento que va desde cierto desabrimiento expresivo hasta el tratamiento y referencias de asuntos hasta entonces sin «prestigio» literario (marcas comerciales, deportes, actividades mercantiles); la ruptura en la retórica, de procedencia ultraísta o creacionista, que lleva a la distorsión lingüística, los neologismos, la configuración metafórica basada en lo poco usual, absurdo o provocador; y

sobre todo la incorporación de las imágenes y símbolos de irracionalidad en el sistema expresivo, que ponen la poesía de Costa Rica sobre las huellas del surrealismo. A una realidad esencializada o también percibida desde la perspectiva de la abstracción subjetiva (recuerdo, deseo, sueño) corresponde un amplio registro léxico y un modo de nominar la realidad en términos de lo abstracto o meramente conceptual; abundan así los ámbitos mentales: amor, soledad, deseo, lejanía, longitud, distancia, sombra, recuerdo, ausencia, armonía, alma, tiempo, horas, ansiedad.

El apoyo estético-ideológico de las generaciones de vanguardia es bien identificable. En un momento inicial, sobre todo en la primera generación, son visibles las lecturas de poetas españoles como Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Machado, Alberti, Salinas o Jorge Guillén. También frecuentaron la obra de los hispanoamericanos Gabriela Mistral, Vallejo, Neruda y la de algunos centroamericanos (nicaragüenses sobre todo) que contribuyeron a impulsar la renovación lírica del país. El contacto con las vanguardias literarias española e hispanoamericana se amplía y profundiza con la segunda generación: la influencia y mayor conocimiento de estas escuelas y tendencias hicieron posible consolidar lo que en principio fueron una práctica y un experimento de renovación. La obra fundamental de autores como los españoles del 27 (en especial Gerardo Diego, Aleixandre, el Alberti surrealista, García Lorca, Cernuda) y algunos del entorno histórico posterior (Celaya, León Felipe, Miguel Hernández), así como de

los hispanoamericanos más señalados por su acción innovadora (Huidobro, Vallejo, Neruda, Parra), permitieron la influencia e incorporación de las tendencias mayores de la poesía contemporánea desplegada hasta entonces. Estas influencias y esa renovación estética y literaria en general han conseguido extenderse a generaciones posteriores. La naturaleza y alcances de este fenómeno tendrán que ser objeto de un estudio más detenido. En cualquier caso la vanguardia poética costarricense se define y delimita al tener en cuenta sobre todo su propia incorporación a las tendencias mayores de la poesía contemporánea, y con ello a la formulación y constitución de un verdadero período literario en el país.

Otro papel ha cumplido la generación poética siguiente, que aquí hemos denominado la tercera generación de vanguardia. En primer lugar, por el carácter inicial que le dio a su propia obra, y en segundo lugar por la naturaleza de su influencia en el desarrollo último (prácticamente hasta el momento en que redactamos estas líneas) de la joven poesía de Costa Rica. Constituida en la tercera generación de vanguardia, parece al mismo tiempo abrir un nuevo estado en la periodización literaria del país, pero por su relativa cercanía cronológica no es posible opinar adecuada y razonablemente en torno a su verdadero papel en el contexto histórico-literario reciente.

El proceso mismo de separación y de ruptura de esta tercera generación con respecto a las anteriores constituye el límite cronológico de este estudio. Hacia 1967 consigue cohesionarse una forma distinta de la práctica estético-ideológica en la

poesía del país, y un particular modo de representación de la realidad claramente separado de momentos anteriores. Por las sustanciales diferencias con respecto a las generaciones de vanguardia es que es posible denominar incluso--y de momento quede como una propuesta provisional--a esta última generación postvanguardista.

Está integrada por los poetas nacidos entre 1938 y 1948, que forman un grupo relativamente compacto, cuya etapa de gestación se sitúa entre 1960 y 1970, y cuya vigencia se extiende hasta nuestros días. La particularísima circunstancia de que se tiene la obra completa y definitiva de uno de sus principales integrantes, Jorge Debravo, (el poeta falleció tempranamente, en 1967, a sus 29 años), y de que en ella se reúnen con nitidez los rasgos de la nueva estética, hacen de ese año 1967 la frontera periodológica final de esta investigación. Sus integrantes son: Jorge Debravo, Laureano Albán, Alfonso Chase, Julieta Dobles, Mayra Jiménez, Marco Aguilar y Rodrigo Quirós. Su obra, hasta el mencionado año, es la siguiente: Milagro abierto (1959), Consejos para Cristo al comenzar el año (1960), Devocionario del amor sexual (1963), Poemas terrenales (1964), Digo (1965), Nosotros los hombres (1966), Canciones cotidianas (1967), Los despiertos (1967, publicado en 1972); Vórtices (1967, publicado en 1974) y Guerrilleros (1967, publicado en 1987), todos ellos de Jorge Debravo; Raigambres (1961) y Cantos para la semana (1963) de Marco Aguilar; Poemas en cruz (1961) y Este hombre (1967) de Laureano Albán; Los trabajos del sol (1966) y Tierra adentro (1965) de Mayra Jiménez; Reloj de

siempre (1965) de Julieta Dobles; Los reinos de mi mundo (1966) y Arbol del tiempo (1967) de Alfonso Chase; y Después de nacer (1967) de Rodrigo Quirós.

Para las generaciones inmediatamente anteriores la realidad es un estado de conciencia, o en todo caso una circunstancia emotiva provocada por la actualidad. Para la tercera generación de vanguardia (o generación de postvanguardia) el mundo es una realidad socio-política, una axiología moral edificada sistemáticamente por las fuerzas sociales. Aunque aquí y allá, en otros poemas de generaciones anteriores aparece la idea del mundo como realidad histórica y concreta (Zeledón, Azofeifa, Montero Vega), el hallazgo principal de los poetas jóvenes (Debravo, Aguilar, Albán) consistió en señalar la condición política de la realidad, y por ello en reconocer una función específica del ejercicio literario: testimoniar la historia, sin otra mediatización que la vehemencia y un conjunto básico de principios humanísticos. Por tratarse de la etapa inicial de la actividad de esta generación y por haberse organizado durante esos primeros años (1960-1967) un verdadero discurso de ruptura con respecto a la generación anterior, destacaremos aquí esa dimensión socio-política de la poesía, que sin ser el único, es el rasgo distintivo principal de esa generación, durante esa etapa. Y por las mismas razones, junto al hecho de que cuantitativamente ha sido la obra más importante, nos detendremos en la poesía de Jorge Debravo, cuyas orientaciones y características fueron compartidas en su obra inicial por

Marco Aguilar, Laureano Albán, Mayra Jiménez y en cierta medida Julieta Dobles.

Como característica más destacada conviene señalar la representación de la realidad en cuanto configuración socio-política. La historia inmediata y el acontecer diario del entorno inmediato se convierten así en los principales focos de atención y en las fuentes temáticas de una nueva forma del discurso lírico: la poesía testimonial. La realidad no es el mundo en general, ni siquiera la historia contemporánea como lo dado en un presente más o menos abstracto, sino el entorno claramente identificable de la realidad histórica concreta, e incluso doméstica: la patria, el pueblo, el compatriota, el soldado, la amada, los hijos, el hermano, etc., son los destinatarios que comparten con el sujeto poético una circunstancia específica y local. No se trata, ciertamente, del localismo más o menos amable y arcádico de los postmodernistas, sino del socio-político de una patria, grande o pequeña (Latinoamérica, Costa Rica) expoliada y miserable. En cuanto entidad política, la realidad se representa, además, como configuración social, con lo que se pone en movimiento la axiología de la solidaridad, la fraternidad, la afirmación humanista, y sobre todo una perspectiva de clase: la ética del amor por los humillados y las víctimas del poder político. Por definición el ser humano es, así, una entidad de clase: el obrero, el campesino, el proletario en general. La esencia de la ética poética de esta generación (Debravo, sobre todo)

consiste en abandonar el humanismo abstracto e historizar el mundo desde esa perspectiva clasista.

De tal percepción disfórica del mundo deriva un tópico cardinal en el discurso estético-ideológico de la tercera generación de vanguardia: la vuelta a lo primigenio. Lo natural, el mundo de los orígenes y de los elementos de la materia terrestre son ejemplos de plenitud vital, frente a la adversidad política. Lo elemental no es, sin embargo, un refugio de quien huye, sino un acto de búsqueda y rescate de un humanismo original y purificador. El mundo de la ciudad, emparentado con el tópico de la maquinización del ser humano, se interpreta en términos de una nostalgia de lo primigenio como principal modelo ideológico. Y de esta misma postura se despliega un abanico tópico característico de este discurso: el erotismo, la tierra-madre, la mujer como tierra fértil y fecundada, la regeneración, el vitalismo. La idea de la renovación conduce también a otro tópico fundamental: la utopía, y en general una fe en el futuro, en la reformulación del mundo, en un reempezar la historia. Y a ello se añade la ética de la acción: una crítica a la contemplación existencial y una fe en la palabra como nombradora de la nueva realidad.

Con la organización de un discurso configurado como «poesía social», que tiene algunos antecedentes en otras generaciones, echa sus bases un sistema literario diferente en la poesía costarricense, cuyos alcances fundamentales no es posible abordar aquí. Sin embargo, la tercera generación de vanguardia consigue configurar un nuevo modelo estético-ideológico, y en

consecuencia un nuevo discurso poético¹⁹. El sistema retórico que corresponde a este momento queda constituido por rasgos fundamentales como la simplificación expresiva del lenguaje poemático; el empleo persistente del discurso coloquial, incluidos los giros y el léxico popular; la vehemencia y la exhortación como recursos expresivos; cierto aprosamiento, que no llega a abandonar, sin embargo, algunos rasgos vinculados con la poética tradicional (ritmo, verso, métrica son aspectos formales que tiene en cuenta en buena parte de su obra esta generación); y en general un imaginario poético que recupera el realismo como modo poético, lo cual hace que el léxico y otras estrategias retóricas apunten a lo obvio y a la evidencia del entorno inmediato. Así, la experimentación, la novedad a ultranza y la elaboración de un discurso inusitado o de ruptura queda desplazado en favor de una nueva concepción de la realidad y de la práctica literaria misma. Esto ha dado lugar a la hipótesis de que a partir de esta reorganización estético-ideológica gestada con la tercera generación de vanguardia se inicia un nuevo período en el desarrollo de la poesía costarricense.

La formación literaria de esta última generación, en la etapa de gestación de su compostura estético-ideológica, está relacionada con los poetas españoles de la República y de la postguerra (Miguel Hernández, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro) y a las voces hispanoamericanas más directamente vinculadas con la poesía testimonial: el Vallejo de España, aparta de mí este cáliz; el Neruda del Canto General, y junto

a ellos Ernesto Cardenal, Pablo Antonio Cuadra, Roque Dalton, Otto René Castillo, Nicolás Guillén o Roberto Fernández Retamar, del entorno centroamericano y caribeño.

La nueva estética del realismo poético es la etapa final de esta periodización, y las direcciones y variantes que desde ese momento toma la tercera generación de vanguardia dejan de ser objeto del presente estudio. Su primera etapa, la gestación misma de este código, es a la vez límite cronológico y borde provisionalmente final. La identificación y delimitación de los códigos estéticos que fundamentan el discurso poético de cada una de las generaciones literarias descritas en este capítulo, así como su relación con un período y un sistema literario que las gobierna, son el objeto particular de los próximos capítulos.

Notas

1. Sobre el método de las generaciones y sus aplicaciones a la problemática de la periodización literaria, existe abundante bibliografía. En sus consideraciones más generales y en sus principales contribuciones, se han tenido en cuenta los siguientes estudios: Julius Petersen, «Las generaciones literarias», en Emil Ermatinger et. al., Filosofía de la ciencia literaria (México: Fondo de Cultura Económica, 1946), pp. 137-193; José Ortega y Gasset, «La idea de las generaciones» en El tema de nuestro tiempo (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), pp. 11-18, y los incluidos en En torno a Galileo (Madrid: Espasa-Calpe, 1984), pp. 34-94; Julián Marías, El método histórico de las generaciones (Madrid: Revista de Occidente, 1970); y Cedomil Goic, Historia de la novela hispanoamericana (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972) y «La périodisation dans l'histoire de la littérature hispanoaméricaine», Études littéraires, VIII, 2-3 (1975), pp. 269-284.
2. Estas nociones se toman según el uso que les da Goic. Cf. Historia de la novela hispanoamericana, ed. cit., y "La périodisation...".
3. Goic, Historia..., p. 15.
4. Goic, «La périodisation...», p. 273.
5. Abelardo Bonilla, Historia de la literatura costarricense, 2a. ed. (San José: Editorial Costa Rica, 1967), p. 32 y 364-365.
6. Carlos Rafael Duverrán, «Introducción» a Poesía contemporánea de Costa Rica (San José: Editorial Costa Rica, 1973), pp. 9-18; «Poesía costarricense contemporánea», Cuadernos Hispanoamericanos, 301 (1975), pp. 33-36, «La nueva poesía costarricense (Notas al pie de una antología)», La estafeta literaria, 519 (1973), pp. 26-28, y «Notas para una reseña de la literatura costarricense», Letras (Heredia, Costa Rica), 2 (1979), pp. 217-218.
7. Duverrán, «Introducción», p. 18.

8. Alberto Baeza Flores, Evolución de la poesía costarricense (San José: Editorial Costa Rica, 1978).
9. Bonilla, Historia... pp. 364-365.
10. Bonilla, Historia, p. 165.
11. Duverrán, «Introducción», p. 13.
12. El Repertorio Americano fue una importante revista costarricense de amplia difusión continental, dirigida por el escritor Joaquín García Monge, y publicada ininterrumpidamente desde 1919 a 1958.
13. Desde luego, esta primera clasificación y denominación se alimenta de los estudios y principales contribuciones de algunos tratadistas de la evolución de la poesía hispanoamericana del siglo XX. Para este propósito se han tenido en cuenta: Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, «Estudio preliminar» a La poesía hispanoamericana desde el modernismo (New York: Appleton-Century-Crofts, 1968), pp. 3-24; José Olivio Jiménez, «Prólogo» a Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970 (Madrid: Alianza, 1971), pp. 7-32; Teodosio Fernández, La poesía hispanoamericana: hasta el modernismo (Madrid: Taurus, 1988) y La poesía hispanoamericana en el siglo XX (Madrid: Taurus, 1987) y Luis Sáinz de Medrano, Historia de la literatura hispanoamericana: desde el modernismo (Madrid: Taurus, 1989).
14. Máximo Fernández, comp. Lira costarricense: colección de composiciones de poetas de Costa Rica (San José: Tipografía Nacional, 1890, tomo I; 1891, tomo II). Poco antes de la encuadernación de esta tesis ha aparecido una reimpresión facsimilar de esta Antología, con breve prólogo de la profesora Sonia Jones; San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1990.
15. Por el interés que esta nómina de títulos y fechas puede conllevar, al final del estudio se ofrece un Índice bibliográfico complementario de la poesía de Costa Rica: 1900-1990, elaborada por el autor de esta investigación, basada en algunos trabajos preexistentes, y puesta al día. Ver Apéndice B.

16. Al respecto se han tenido en cuenta: Federico de Onís, Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932 (New York: Las Américas, 1964); Octavio Corvalán, El postmodernismo (New York: Las Américas, 1961); Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, La poesía hispanoamericana desde el modernismo, ed. cit., pp. 8-11; Nicolás Bratosevich, Postmodernismo y vanguardia (Madrid: La Muralla, 1979), pp. 5-25; Teodosio Fernández, La poesía hispanoamericana en el siglo XX, ed. cit., pp. 14-22; y Luis Sáinz de Medrano, Historia de la literatura hispanoamericana: desde el modernismo, ed. cit., pp. 119-129.

17. De ello participan Abelardo Bonilla, op. cit., p. 195, a quien han seguido otros críticos costarricenses, entre ellos Virginia Sandoval de Fonseca, Resumen de literatura costarricense (San José: Editorial Costa Rica, 1978), p. 152; Carlos Rafael Duverrán, arts. cit. Solo Baeza Flores, op. cit., pp. 118-125, señala algunos rasgos estilísticos que podrían acercar a Marchena al postmodernismo.

18. Además de servir de límite cronológico del período de vanguardia, lo hemos elegido también como el límite del período histórico-literario en el presente estudio. La hipótesis de que desde 1970 se encuentra la poesía de Costa Rica en un período de postvanguardia tendría que ser tratada en investigaciones posteriores, y rebasa los límites materiales del presente trabajo.

19. Desde luego, el contexto estético-ideológico en el entorno literario hispanoamericano de la tercera generación de vanguardia es la «poesía social» (o poesía civil, testimonial, etc.) que hacia 1960 empieza a tener particular vigencia en la región. En la poesía del área centroamericana destacan algunas voces (Cardenal, Dalton, Castillo) que unidas a la tradición de la poesía política hispanoamericana (Vallejo, Neruda, Nicolás Guillén, entre otros) abren un amplio espacio a esta modalidad en la poesía de Costa Rica.

C A P I T U L O I I I

EL CODIGO ESTETICO MODERNISTA

III.1 Generalidades

El propósito central del presente capítulo consiste en examinar los rasgos caracterizadores del «Modernismo», postulado cronológicamente como el primer código estético relevante de la poesía de Costa Rica. Para ello se tienen en consideración tres aspectos principales: la descripción de la configuración discursiva propiamente dicha de la escritura modernista como modalidad; los alcances de generalidad que hacen posible tratar la producción del modernismo costarricense como factor de cohesión generacional de un grupo coetáneo de escritores; y por último, el grado de coherencia discursiva que muestra ese conjunto literario, así como su unidad, y que permitirían tratarlo como un código estético con autonomía e identidad.

Siguiendo las pautas generales para el análisis del corpus que nos ocupa, ya expuestas en el Capítulo I, estas páginas examinan en sendos apartados, los componentes fundamentales que configuran el código estético organizado alrededor del modernismo. Para la delimitación de esta noción de modernismo, aunque se tienen muy en cuenta las conceptualizaciones existentes en torno a ella como corriente o movimiento literarios, se pone énfasis particular en los procedimientos y rasgos identificadores en cuanto organización discursiva.

Dicho ello, cada uno de los apartados que siguen (III.1; III.2; y III.3) abordan el problema desde esa particular perspectiva. Hecha, también, la exposición de motivos en la «Introducción», se destaca una especie de apéndice del capítulo, dedicado al análisis detenido de un poema, como muestra representativa de la modalidad discursiva que aquí nos ocupa, pero también como ejemplo de análisis, desde el cual se desprenden, como en el corpus total, los rasgos identificadores del discurso modernista engendrado en la poesía de Costa Rica.

III.2 Los modelos ideológicos modernistas

Formados casi todos en el entorno ideológico de un país que apenas empezaba a abandonar los esquemas de una vida rural, los escritores de la generación modernista costarricense organizaron literariamente la realidad histórica a partir de dos nociones fundamentales: la idealización del mundo y la búsqueda de los ideales de belleza y armonía. Esas nociones tienen un origen histórico inmediato: la ruptura en los aspectos económico, social y político con los esquemas de un pasado feliz (el país de la vida rural campesina) conllevó la nostalgia de un país vergel, ideal y armónico.

La presencia de esta «ideología eufórica» en torno a la realidad histórica costarricense es muy visible tanto en la literatura costumbrista, que tiene ocasión hacia 1900 y que se extiende por dos o tres lustros (Joaquín García Monge, Manuel González Zeledón, Aquileo Echeverría), como en las polémicas

surgidas entre 1894 y 1900 en torno al nacionalismo en la literatura¹. El contraste entre la realidad histórica del momento y la «conciencia feliz» como modelo ideológico hizo que los escritores costarricenses tomaran el camino de la idealización y en cierto sentido, de la evasión de la historia. En el caso de la poesía, dos modelos de organización de la realidad se combinan para interpretar el mundo: el país como arcadia y los principios estético-ideológicos que aspiraban al cosmopolitismo. De esa combinación, que no obedece a otra cosa que a la nostalgia de un pasado feliz y a la recuperación de la armonía perdida (y que históricamente, claro, nunca existió), resulta un conjunto de temas y tópicos fundamentales en la poesía de esta etapa.

La poesía de Roberto Brenes Mesén (1874-1947) y parte de sus estudios y ensayos sobre asuntos estéticos y literarios cohesionan con precisión la cosmovisión de la generación modernista. Su estudio, notable por la época en que aparece, Las categorías literarias (1923)², es una reflexión sobre la literatura y un intento de establecer bases nuevas para la producción literaria, apartada de la escritura costumbrista y del medio rural entre los que la literatura de Costa Rica se movía entonces. Sus primeros cuatro libros configuran el ámbito temático e ideológico de esta generación: En el silencio (1907), Hacia nuevos umbrales (1913), Voces del ángelus (1916) y Pastorales y jacintos (1917)³. En 1916 Rafael Cardona (1892-1973) publica Oro de la mañana⁴, en el que incluye su otrora premiado «Poema de las piedras preciosas» (1914), y Rogelio

Sotela (1894-1943) también da a la luz pública La senda de Damasco (1918) y Cuadros vivos (1919)⁵.

La obra de estos tres poetas marca los temas fundamentales, y con ellos una ideología de lo literario y de la historia, que configuran los parámetros principales de la generación modernista. Junto a Brenes Mesén, Sotela y Cardona, la obra algo anterior de Lisímaco Chavarría (1878-1913) y la posterior de Julián Marchena (1897-1985) consolidan los rasgos identificadores de esta etapa. Rodeados por el vigoroso movimiento cultural y estético del modernismo hispanoamericano, introdujeron en la lírica de Costa Rica algunas de sus características fundamentales, y otras las diluyeron según su interpretación del medio particular de su pequeño país. Aunque las raíces estético-ideológicas son similares a las del resto de países hispanoamericanos, el desarrollo del discurso poético costarricense en ese momento conservó la impronta de una perspectiva arcádica de la historia inmediata.

III.2.1 Los tópicos fundamentales

Los grandes tópicos del código estético modernista en Costa Rica son la idealización de la realidad y la búsqueda de la armonía. De ellos deriva un considerable número de temas y lugares comunes que, con leves variantes entre una obra y otra, dan cuenta de un modo específico de representar la realidad. Al tópico de la «realidad idealizada» pertenecen las siguientes variantes: el exotismo y la vocación al cosmopolitismo; la exaltación del mundo como arcadía (del cual a su vez deriva la

ideología del país vergel)); la perspectiva del distanciamiento; y la dualidad ilusión/realidad. Del tópico de la «búsqueda de la armonía» se derivan dos más: el esteticismo como baremo ideológico y la organización de la realidad según los ideales clásicos de belleza.

El exotismo y el cosmopolitismo: más que motivos literarios estos dos constituyen un solo tema fundamental. Claramente vinculado a la herencia estético-ideológica modernista, el exotismo/cosmopolitismo es la transfiguración temática de una interpretación idealista del mundo. La renuncia al localismo es un modo de representar su ideología del entorno inmediato. Sin embargo, el mundo es lo aspirado y soñado, incluso lo libresco, antes que la realidad concreta. Desde este punto de vista, la representación de la realidad tiene lugar en términos del distanciamiento de la historia real, y en consecuencia se basa en la evocación, la ficción o en las referencias a una «historia universal».

El discurso poético de libros como En el silencio, Hacia nuevos umbrales, Oro de la mañana, La senda de Damasco o Manojo de guarías⁶ se erige desde la idealización y con ello despliega un conjunto de temas referidos a esa «historia universal», esto es, al mundo heterogéneo de las culturas clásicas (de las cuales se toma su rico material mitológico), las orientales, así como leyendas bíblicas, pasajes heroicos, dioses y semidioses, personajes históricos (incluidos artistas y poetas ilustres, casi siempre europeos). Esta heterogeneidad, sin embargo, se percibe como homogénea, aunque lejana. La palabra

poética canta los temas mayores de la historia humana, y en consecuencia la gama temática de este sector de la poesía de Costa Rica cede a esa ficción universalizante.

Exotismo y cosmopolitismo son manifestaciones de un mismo núcleo ideológico: la crítica al localismo. Brenes Mesén conforma su temática con la tradición bíblica ("Profecía de Lázaro", "Salomé"), las culturas del medio oriente ("La voz de la esfinge", "Terror sagrado") o leyendas de procedencia grecolatina ("La aventura de Arión"). Un poema como "Mi patria" (En el silencio) aunque está apostillado como «paráfrasis de Schiller», muestra con claridad la vocación cosmopolita que el autor propugna: por una parte al intentar una reelaboración de la literatura (un poema de Schiller); y en segundo lugar por la declaración ética que el sistema literario modernista sustenta: "Con hogar o vagabundo, / mi patria no tiene nombre: / soi ciudadano del mundo / i compatriota del hombre" (Poesías, p. 96)⁷. Esta «ciudadanía universal» se manifiesta en un amplio abanico de motivos literarios. La poesía de Brenes Mesén representa las realidades y aconteceres concretos en cuanto a que se refieren a lo conocido universalmente, o pertenecen a una especie de enciclopedia cultural: los pasajes bíblicos (Lázaro de Betania, Salomón y la reina de Saba, Juan y Jesús, Salomé, Magdalena), la mitología clásica cuando permite asociarla a «verdades permanentes» (la aventura de Arión, la persistencia de Pan, el descanso de un fauno, unidos a una amplia nómina de personajes como Apolo, Prometeo, Zeus, Atenea, Diana, Endimión, Maya, Perséfone, Ceres, las Hespéri-

des, Atlas, Orfeo) y la apertura a otros mundos rodeados de prestigio cultural como el oriental en sus diversas posibilidades: Egipto, la Esfinge, Menfis, Osiris, Israel, Palestina, Cristna (sic), el Buda, Ipsambul, Karkak. A diferencia de otras muestras poéticas, no son las ciudades modernas motivos de deslumbramiento o interés en la obra de Brenes Mesén. El distanciamiento no es solo geográfico sino también cronológico.

Esa es una diferencia que separa el exotismo/cosmopolitismo de la poesía de Brenes Mesén con respecto a la de Rafael Cardona. En Oro de la mañana destaca la temática cosmopolita y exotizante a partir de dos núcleos principales: la cultura grecolatina clásica y la modernidad del cosmopolitismo contemporáneo (París, las orillas del Rhin, Italia); y la mención a personajes relativamente cercanos en la historia, entre los cuales hay lugar privilegiado para los artistas: Beethoven, Wagner. El «Poema de las piedras preciosas» (Obra poética, pp. 25-55), premiado en un certamen nacional en 1914, reúne once poemas que tratan un mundo marcado por la artificialidad del tema del lujo, la fantasía y la inverosimilitud de las joyas que hablan, sienten y evocan una realidad sin base histórica alguna. El diamante, la amatista, el rubí, el zafiro, la esmeralda, el topacio danzan en una ronda de temas y motivos que pertenecen a un mundo ahistórico y neutro. Evidentemente, una ideología y un código estético sustentado por ella misma-- y de la que participa necesariamente este conjunto de poemas-- llevó a oficializar con un premio (por aquella época, de gran prestigio e importancia cultural) esos poemas, y con ello a

otorgarle reputación a una modalidad literaria ajena y alejada completamente del localismo y la literatura criollista.

Como el poema "Mi patria" de Brenes Mesén, unos "Versos galantes" de Cardona reafirman la ilusión cosmopolita. En este último el objeto temático no es la exaltación a una mujer, sino su valoración en cuanto pertenece a cualquier región (pero región de prestigio cultural y literario): "¿Tendrás el pelo trenzado / como una pálida mora.../ ¿Tal vez eres veneciana / y quieres a un gondolero.../ ¿U Ofelia del desconsuelo / en espera de un Lohengrin.../ ¿O eres cautiva de Urbala / la duendisa de la luna...? / ¿Acaso una favorita / del caprichoso Rey Luis... / Eres rosal de Sevilla / que una clara fuente baña..." (Obra poética, pp. 89-91). El poema "¡Francia!" confirma y consolida la importancia cualitativa del exotismo/cosmopolitismo en la poesía de Costa Rica: en primer lugar, se erige como glorificación de aquella nación, por antonomasia recinto de la más selecta cultura de Occidente, para los modernistas; y en segundo lugar esa exaltación tiene ocasión en cuanto Francia a su vez recuerda los grandes monumentos de la cultura grecolatina: Palas, Jerjes, Olimpia, Hesíodo, Horacio, Anacreonte y Homero son los puntos de referencia principales de esta imagen, exótica y fantasiosa a la vez, del nuevo modelo de la cultura de la modernidad.

En el caso de Rogelio Sotela, su primer libro prosigue los lineamientos generales de la tópica modernista. Desde su título, La senda de Damasco, la búsqueda y evocación de otras regiones, corresponde al tema fundamental que aquí se examina.

El poema que da nombre a este primer tomo de poesías es ciertamente alegórico, pero al mismo tiempo confirma una tendencia general: organizar la realidad en términos de un mundo ahistórico, y en todo caso desprendido completamente del entorno inmediato. El poema "La senda de Damasco" (La senda de Damasco, pp. 9-16) se desarrolla en forma de diálogo entre dos personajes de quienes solo se señala lo esencial: son un viejo y un efebo, y su mundo oscila entre nociones ideales (la armonía, el ensueño, el ideal, el tiempo o la esperanza) y regiones históricas pero rodeadas de una atmósfera fantástica: Damasco, Tracia. Otro extenso poema, "La epopeya del siglo" (La senda de Damasco, pp. 45-51), también organizado en forma de diálogo, presenta las voces de personajes vinculados, por su origen libresco, a cierto ámbito de la cultura universal: don Quijote, Sancho, Juana de Arco, Francisco de Asís. El aporte del poema consiste en haber puesto en contacto--alegóricamente--las voces de aquellos símbolos que representan sendos momentos y actitudes humanas (amor, idealismo, valentía, realismo) como estados permanentes de la cultura. La alegórica reunión en un solo momento imaginario de seres de distintas épocas históricas refuerza la «deshistorización», y con ella la tendencia a descartar de la historia los hechos y personajes concretos.

Los temas y lugares asociados a lo prestigioso, y a lo diferente y lejano abundan en esta poesía. Esta tendencia es notable en La senda de Damasco: Damasco, Tracia, Grecia, Italia, España, Francia, Ruán [sic], Beausejour, Lepanto,

Andalucía, Kioto, Tokio; y del mismo modo, los personajes mitológicos, héroes, monumentos, ríos, volcanes, parajes, valles, arquitecturas, leyendas. Es el mismo conjunto de preferencias que al respecto presentan Orquídeas (1904) y Nómadas (1904) de Lisímaco Chavarría; Musa nueva (1907) de José María Zeledón; Voces del ángelus (1916) o Pastorales y jacintos (1917) de Brenes Mesén⁸.

El mundo como arcadia. Todo lo anterior llevó asimismo a la percepción idealizada de la realidad inmediata, y en algunos casos (Chavarría, Sotela, Marchena) a transfigurar el mundo patrio en términos de un «país vergel». Esta percepción se ha convertido en un tópico fundamental por cuanto domina y organiza la producción poética de la generación. Corresponde, además, a la representación de la realidad como entidad ideal, armónica y apacible. El exotismo/cosmopolitismo y la percepción del mundo como arcadia tienen una fuente ideológica común: el menosprecio al entorno histórico inmediato.

La escritura modernista establece ese mundo arcádico según dos categorías principales, que en general se reproducen y extienden durante casi tres décadas: una arcadia más o menos libresca de los mundos mitológicos de la cultura grecolatina, y una arcadia inmediata, producto de la transfiguración del entorno histórico en un vergel idealizado. Una de las frecuentes variantes de este tema es la representación de la realidad como un jardín, y son numerosos los ejemplos que se pueden utilizar: "En el florido limonero trina / el perfume de azahar, / se desgrana / en el sereno ambiente / la canción del olvido

de una fuente" (Brenes Mesén, Poesías, p. 41); "El día va acostándose. La tierra / alza las voces de su viejo harmonio / y se extiende una suave melodía / como un perfume por el aire tibio. / Una garganta de cristal murmura / en el riachuelo el canto de una ninfa / y le remedan su canción los ecos." (Brenes Mesén, Poesías, p. 147); "Un jardín. Tenue luna. Primavera.../ El recodo de un lago. Escena sola. / Un canto se adormece, y a lo lejos / se puebla de luciérnagas la sombra" (Cardona, Obra poética, p. 28); "Y por entre las eras, bajo el lino / del azul esplendor de la mañana, / mientras virtualizaba una fontana / se alejaron los dos por el camino" (Sotela, La senda de Damasco, p. 37).

En general la poesía modernista parte de la dualidad ilusión / realidad, o ensoñación en contraste con el prosaísmo del mundo concreto; pero no excluye una percepción «eufórica» del mundo costarricense. En esto coincide con una etapa particular de la literatura de Costa Rica como un todo, en la cual coexisten (y pugnan) la percepción idealizante y la percepción crítica del mundo. La nostalgia por un pasado feliz de la patria costarricense es visible en algunas manifestaciones de la narrativa costumbrista (El Moto, de García Monge; La bella herediana de Manuel Argüello Mora; Chamarasca de Carlos Gagini), pero esa vivencia se aloja de modo más enfático en la producción poética. Aunque no cabe aquí detallar los antecedentes y causas sociales, políticas y económicas de esta ideología, conviene tener en cuenta que hay una clara correspondencia entre esa nostalgia de un pasado feliz ya lejano--

engendrada entre los grupos de la oligarquía agroexportadora costarricense, que durante los primeros lustros del siglo XX se veían amenazados con la presencia creciente del capital extranjero en la vida económica y política de Costa Rica--y los modelos generados en la poesía costarricense que transfiguraron literariamente la república en un «país vergel».

Como manifestación literaria, esa variante es parte de una concepción global del mundo. Tiene singular importancia en la obra de Lisímaco Chavarría: sus primeros dos libros, ambos de 1904, corresponden al momento en que el modernismo, como tendencia estético-ideológica, empezó a pesar en el desarrollo de la poesía de Costa Rica: pero su libro posterior, Manojo de guarías (1913) recoge la temática de la patria, y todo lo vinculado con un posible discurso nacionalista. No obstante, Manojo de guardias no alcanza otra cosa que mostrar el mundo costarricense como arcadia, y en consecuencia con la órbita general del sistema literario que ya envolvía su poesía: "El fresco manantial discurre inquieto / de la colina en la vistosa falda, / y finge el cafetal una guirnalda, /--joyel de Ceres de rubís repleto" (Manojo de guardias, p. 41). La obra de este poeta es ejemplo de una primera etapa en la introducción del Modernismo en la literatura de Costa Rica, etapa en la que la ambigüedad y la oscilación entre dos concepciones diferenciadas de la práctica literaria (el criollismo y el modernismo cosmopolita) coexisten en una misma obra.

Esta idea del país vergel aparece en otras obras poco o nada relacionadas con el regionalismo. El poema "Como el roble"

de Rogelio Sotela desarrolla la temática del entorno inmediato según los términos de la arcadia: "Y en el campo alegre y perfumado había / un cariño nuevo para aquellas frondas: el río cantaba debajo del árbol / y cantaba el pájaro por entre las hojas / y el viento pasaba por entre las ramas / y era todo el árbol una lira eolia... / Y en el campo era todo alegre fiesta / y solo callaba una trepadora..." (Rimas serenas, p. 60). Numerosos poemas de Alas en fuga de Julián Marchena⁹ recogen y recuperan este tópico: "Anochecer campestre", "Sincronismo crepuscular", "Domingo rural", etc. Aunque la poesía de Marchena evolucionó rápidamente hasta alcanzar rasgos estéticos postmodernistas, la vigencia del tópico se explica porque muchos de sus poemas corresponden cronológicamente al momento modernista: "Cuando la tarde muere y soñolientos / van hundiéndose en sombras los caminos, / se duerme entre las frondas ya sin trinos / el alma vagabunda de los vientos" (Alas en fuga, p. 29); "En la apacible calma lugareña / la luz del sol prolonga su agonía.../ La brisa hace pensar en una mano / de mujer cariñosa..." (Alas en fuga, p. 35).

El mundo como arcadia y su variante local del país vergel corresponden a un núcleo de significados común que los engendra: una especie de «lectura estética» de la realidad. Al mismo tiempo se filtra y organiza como discurso otro tema característico: la dualidad ilusión/realidad (mundo aspirado/historia real; país arcádico/circunstancia concreta) que a su vez lleva a una constante representación de la realidad como un proceso de develamiento entre lo deseado y lo dado. La

conocida aseveración de Darío "yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer" («Palabras liminares» a Prosas profanas) es una proclama que difundió en forma expresa esta ideología del distanciamiento de la historia. En el caso de la poesía de Costa Rica, aunque el móvil ideológico es en lo sustancial el mismo, tiene lugar en ella una doble interpretación del mundo: la ensoñación de lo lejano y desconocido (casi siempre de procedencia libresca) o la transfiguración idealizada de la realidad propia.

Esteticismo y aspiración a la armonía. Lo que permite delimitar el fenómeno del modernismo, y a su vez establecer sus alcances en la poesía de Costa Rica, es lo que aquí conveniremos en denominar el esteticismo como modelo ideológico. De partida, consiste en la representación y organización literarias de la realidad en cuanto ésta se asocia, recuerda o se erige ella misma en objeto artístico. No escapa a estas reflexiones el hecho de que el fenómeno del esteticismo tiene sus raíces en la poesía simbolista francesa, y que desde esa fuente común se alimentó el modernismo en Hispanoamérica. En el caso de la producción poética costarricense, la idealización del mundo y la aspiración a los valores absolutos convierten las nociones de belleza, armonía y perfección en los modelos primordiales para clasificar la realidad. Así, los objetos artísticos no son otra cosa que manifestaciones concretísimas de esa perenne búsqueda de perfección.

Este conjunto de tópicos constituyen una crítica a las circunstancias concretas de la realidad histórica. El

idealismo como práctica ideológica, claramente vinculado con el arielismo--de tanta influencia en el pensamiento político y filosófico de los intelectuales costarricenses en la época--transforma el mundo en términos de lo absoluto y permanente, y la más vigorosa certidumbre de esta aspiración es la realización artística.

Los jardines, las ciudades lejanas, los museos, los paisajes y toda clase de manifestaciones naturales (crepúsculos, amaneceres, mares, bosques, ríos) se perciben como posibilidades artísticas. También la poesía erótica conduce al esteticismo: belleza natural y belleza artística se emparentan al punto de que se valora la primera en cuanto semejante a la segunda (un cuerpo es bello porque recuerda una hermosa escultura, por ejemplo).

Ampliamente extendido a lo largo del período modernista costarricense el esteticismo como núcleo tópico adquiere con la escritura de la generación modernista el papel de unificador ideológico de este código estético. En tal estado de cosas, lo que la crítica conoce como «poesía modernista» costarricense no es otra cosa que la cohesión literaria tanto de una ideología en torno al mundo (su mistificación) como de una ideología de la práctica literaria misma.

Cronológicamente, aunque también por razones cuantitativas, la poesía de Brenes Mesén es el primer ejemplo de esta caracterización de la escritura modernista costarricense. Como en otros muchos casos, el esteticismo de este poeta admite dos modalidades: la descripción de objetos artísticos, o la

exposición de una realidad que por sus características se puede asociar al arte. De la primera modalidad basten estos ejemplos: "Como alas temblorosas las arpas de cristal / suspenden en el aire su canto musical... / La luz les dio sus tintas, el alma i el matiz" (Poesías, p. 51); "«¿Por qué?»-- dice esa música divina / enlazando a las del piano las voces del violín... / y ahogada en llanto / la voz divina del violín moría, / oyendo la oración de amor del piano" (Poesías, p. 162). Pero el esteticismo modernista es aquel que principalmente establece la realidad en términos de lo artificial (es decir, de lo artístico): "Murió la luna i se alzaré mañana / como una blanca perla de la noche... / ...los dedos de ese viento que pone almas de música en las hojas / tañerán en la tarde las baladas / placenteras..." (Poesías, p. 67); "los signos de los astros y el zodiaco / eran las formas de las ricas joyas / hechas con luz de Aldebarán i Sirio..." (Poesías, p. 81); "Está cincelando el Otoño / en hojas medallas de oro. / Hay flautas llorando que se oyen / con pena: son dulces gorriones..." (Poesías, p. 116); "en medio del parque solo él [el árbol] se levanta / como una columna severa de un templo" (Poesías, p. 158); "El espíritu duerme en la cantera, / y, desplegada la creación, espera / por dentro de los mármoles la mano / que ha de infundirle un pensamiento humano... / En cada bloque existe una Victoria, / un Prometeo arrebatando al cielo / el fuego de los dioses..." (Poesías, p. 184).

El "Poema de las piedras preciosas" de Cardona es otro ejemplo de la organización de la realidad según una axiología

determinada por el valor artístico de los objetos. El canto y exaltación a las joyas es un homenaje a lo selecto, a la ostentación y en general a todos los valores vinculados con una percepción aristocratizante del mundo. La relación mundo-arte es un tópico principal: "Como joven artífice que labra / el esbelto jarrón de un sentimiento / con su fino buril mi pensamiento / talla el ánfora azul de la palabra" (Obra poética, p. 29); "Mi ser simula el Fuego, la llama que devora: / mi sino está en la lumbre fugaz de las hogueras; / palpito en las pupilas en celo de las fieras / e incendio con mis fraguas la nube que decora / con sus diseños ígneos las verdes cordilleras..." ("El rubí", Obra poética, p. 41). Otros poemas de Cardona continúan y desarrollan esta tendencia: "La clara luz del alma brilla en Ella / como en un vaso aprisionada estrella / que por volver a su joyel suspira;/ y al contemplar su alegre primavera, / cualquier poeta con verdad dijera / que en vez de corazón tiene una lira..." (Obra poética, p. 61); "¿Cómo serás? ¿Tenue y fina,/ de alma azul como ese dombo / que a todos nos ilumina, / o mejor, frágil y fina / como una pintura china / sobre la tela de un biombo?..." ("Versos galantes", Obra poética, p. 66); y exhorta a la materia informe: "¡Mármol deforme, tórnate escultura, / guerrero triunfo, magistral sonrisal" (Obra poética, p. 83).

En el poema "La tarde" Lisímaco Chavarría describe el acontecer natural así: "Toma el pincel, el haz de sus fulgores / Y los matices múltiples la tarde. / Y su paisaje traza haciendo alarde / De brillantes y espléndidos colores"

(Orquídeas, p. 48); en "En Puntarenas" se dice: "Ostenta la tarde nubes matizadas / con cenefas de oro, de carmín y nácar... / en el mar ondulan las olas rizadas / y sobre la arena despliegan sus gasas, / y corren rimando la eterna balada / que há siglos entonan en aquellas playas" (Nómadas, p. 125).

La poesía de Rogelio Sotela muestra la relación mundo-arte desde la temática del erotismo: "Y como es un ánfora su cuello / en donde el alma de la Grecia busca / la línea inmaterial del arte bello, / será para mi ánfora etrusca. // Y mi mano en el ánfora, amorosa, / ávida de posarse en lo impoluto, / soñará en la caricia temblorosa / tallar sobre un marfil de Benvenuto" (La senda de Damasco, p. 20). Chavarría también participa de esta práctica: "Miradla, finge espléndida escultura / Por geniales artistas cincelada... / Es un lirio en capullo su hermosura /.../ Hay en su voz la vibración del verso /.../ Es bella en fin, cual lo es un torso griego: / En su dulce mirar fulgura calma, / Pero es de mármol, pues le falta el fuego / Y afectos y ternuras en el alma!" (Orquídeas, pp. 14-15); [la musa] gentil es cual Leda y ostenta cual Venus de Milo divina belleza; / Parece una virgen soñada del Sanzio, su faz envidiárala Onfalía" (Orquídeas, p. 33); y un poema de Julián Marchena dice: "Juncal el cuerpo---todo primavera-- / su palidez es casi transparente, / cual si una estatua de pagana era / cobrase vida inesperadamente" (Alas en fuga, p. 131).

Cuando el tema apunta al mundo de lo cotidiano o inmediato (por ejemplo el «país vergel») la perspectiva esteticista es sistemática. La poesía de Manojo de guarías de Chavarría, cuyo referente primordial es la realidad idílica de la patria costarricense, muestra una fascinación no tanto por una idea de los lugares vitales propios y entrañables, sino por el arte en cuanto manifestada en el mundo: "De noche cuando salen las estrellas, / como pálidas niñas del espacio / riegan collares de ópalos sobre ellas / y entonces son joyeles de topacio. /.../ Lo vieron [el ramillete de guarías] reventar los manantiales / en las noches de luna, en las montañas, / como rizos de sedas orientales / junto a la paz rural de las cabañas" (Manojo de guarías, pp. 13-14); "y finge el cafetal una guirnalda, / --joyel de Ceres de rubís repleto--" (Manojo de guarías, p. 18); "Sobre las lomas del campo / el alba arroja sus gemas" (Manojo de guarías, p. 45).

En la breve obra de Marchena el paisaje y los aconteceres se ponen en relación con los artificios, o al menos con elementos asociados a lo artístico: "Sobre el mar color de acero / trama la espuma su encaje" (Alas en fuga, p. 21); "y en mitad del firmamento / dos lunas lucen rostro macilento / como dos gotas de pintura blanca" (Alas en fuga, p. 25); "destaca su esqueleto en el ocaso / como el lecho de un río caudaloso / que un crayón dibujó con firme trazo" (Alas en fuga, p. 31); "El paisaje es de gemas: primero una esmeralda / y después un zafiro que cierra el horizonte" (Alas en fuga, p. 39); "Desde el verso inefable que recita / la rumorosa voz

del arroyuelo" (Alas en fuga, p. 87); "La visión del opaco atardecer / antójjase un dibujo a medio hacer" (Marchena, Alas en fuga, p. 93); "Por el cielo sin nubes, de un azul de acuarela" (Alas en fuga, p. 155).

Pero el esteticismo tiene como fuente temática el arte mismo. El arte por el arte suele ser la manifestación tanto de este tópico, como de la ideología del distanciamiento con respecto al entorno inmediato. Este último está en correspondencia con los tópicos principales examinados aquí: tiene que ver con el exotismo/cosmopolitismo, con la idealización de la realidad y con el arte como baremo ideológico. Chavarría se vale de entidades literarias, tanto de la mitología grecolatina como de otras procedencias librescas y aún de personajes históricos, casi siempre poetas. Entremezclados en un mismo poema pueden hallarse Venus, Diana, Leda, Musset, Apolo, Laocoonte, Onfalia, Cloto, Cervantes, don Quijote, Velázquez, Murillo, Nerón, Séneca, Lucano o Virgilio.

Los temas de procedencia artística o literaria aparecen en condiciones similares en el resto de la poesía modernista costarricense. En Brenes Mesén poetas y obras son motivo de atención: Stechetti, Leopardi, Herodoto, Schiller, Dante, Musset, Vigny, Carducci. Sotela menciona a Tagore, Virgilio, Heredia, Cervantes, Berceo, Garcilaso, Darío, J. A. Silva. La poesía de Cardona, claramente edificada sobre fuentes librescas, acude a estos mismos procedimientos de tematización: los asuntos de las Mil y Una Noches, Shakespeare, Virgilio, Homero,

Dante, Victor Hugo, Milton, Alonso de Ercilla, Esquilo, Sófocles, Píndaro, Barba Jacob.

Las manifestaciones artísticas como motivo literario corresponden a esta valoración estética del mundo. Hay poemas a la pintura o a pintores, como en poemas de Chavarría, quien dedica al pintor Tomás Povedano el poema "Tropical" (Chavarría, Nómadas, p. 165), pintor al que también Sotela se dirige en su "Oda a España" (La senda de Damasco, p. 61). El poema "Meditación" de Brenes Mesén (Poesías, p. 273) se desarrolla a propósito de un cuadro del pintor Enrique Echandi¹⁰. También son frecuentes los poemas a la escultura ("Mármol", "Laocoonte", de Chavarría) o a la música ("¿Por qué?", de Brenes Mesén). Cabe también destacar "El poema del minero" de Marchena, en el que la descripción del obrero se elabora desde parámetros estetizantes: "Su cuerpo colosal, de trazos bruscos, / por una leve claridad circuido, / semeja un bronce de Rodin, erguido / sobre un hacinamiento de pedruscos. // O bien, al contemplar cómo resalta / en sus contornos un fulgor exiguo, / se antoja un lienzo, magistral y antiguo, / al que la firma de Rembrandt le falta" (Alas en fuga, p. 163).

III.2.2 Los tópicos particulares

La función de este otro tipo de tópicos consiste en cohesionar y complementar la configuración global del código modernista. La tópica fundamental converge hacia una postura principal: el distanciamiento de la realidad histórica inmediata. El grupo de «temas menores» (la tópica particular)

tiene también que ver con esa percepción de la realidad. Son secundarios solo en cuanto que pertenecen a aquel conjunto mayor que los encubre; por sí mismos constituyen verdaderas vetas temáticas que se organizan como formas específicas de representar el mundo. Las principales manifestaciones de esta tópica particular son: el anhelo por un ideal; el lenguaje como forma suprema de descifrar el mundo: la condición y autoafirmación del poeta; y una reacción inicial hacia el subjetivismo (inicial, puesto que como postura cosmovisionaria tiene mayor desarrollo cualitativo en la etapa inmediatamente posterior).

Un breve excursus: rasgo peculiar del modernismo costarricense es la casi absoluta ausencia del erotismo como tema, y como motivo literario, a diferencia de lo que ocurre con otras manifestaciones importantes de Hispanoamérica (sin ir lejos: Darío). Una primera causa, desde el punto de vista discursivo, es el énfasis en la objetividad, en el mundo de los objetos. El sujeto enunciator de la poesía modernista costarricense muestra una gran seguridad en la realidad; y con ello, una confianza en su relación con la objetividad y con los seres: el yo se concilia con el mundo básicamente por la comunicación amorosa (emotiva), mas no específicamente erótica. Una segunda causa apunta a un factor proveniente del contexto cultural: la visión relativamente tradicional y asociada al mundo rural costarricense, que envuelve gran parte de la producción literaria de la época en el país. El erotismo como componente relevante de una cosmovisión, y como experiencia estético-ideológica alcanza su momento más significativo en el período

de vanguardia costarricense (sobre lo cual se hace un detenido examen en el Capítulo VI del presente estudio, en particular en el apartado VI.2.1).

El anhelo por un ideal. La cosmovisión modernista no consigue resolver la entelequia fundamental que subyace al tema. El anhelo, la búsqueda, la esperanza e incluso el triunfo de un ideal son manifestaciones de una ética ante el mundo, pero lo frecuente es la ausencia de delimitación de la entidad aspirada. Es el ideal por el ideal mismo. En la poesía de Brenes Mesén, el tema es una variante más de la representación del mundo en términos de la aspiración a la armonía, la plenitud y la belleza absoluta: "mi enemigo es el malvado / i un ideal es mi estandarte" (Poesías, p. 96); "Porque su alma, en ansia santa, / por las torres se levanta/ en un raptó ideal de vuelo" (Poesías, p. 215). En el "Poema de las piedras preciosas" Cardona se refiere a "las siluetas de las vivas / encarnaciones del Amor.../ [que] van por el áspero sendero / al lejano ideal" (Obra poética, p. 51).

En la poesía de Sotela encarna con mayor precisión y desarrollo este tema. En ella se muestra una fuerte dosis de la conciencia ética, con lo que el ideal resulta ser el elemento primordial de su cosmovisión. De esto no está ausente, por supuesto, la influencia de Rodó. El arielismo tuvo un importante peso en la cosmovisión modernista, y la poesía de Rogelio Sotela sintetiza con claridad el fenómeno: "Mí fe de joven sabe que no es vano el Ensueño / porque el Ensueño tiene lo que el hombre no pudo" (La senda de Damasco, p. 11);

"ánimese mi empeño con sangre de Ideal" (La senda de Damasco, p. 12); "Vivir la idealidad que hay en las cosas" (La senda de Damasco, p. 32); "En este jardín querido / que está siempre florecido / de ideal" (La senda de Damasco, p. 39); "y calza sobre el oro vivaz de su contorno / la espuela sonrososa que le brindó el Anheló" (La senda de Damasco, p. 80); "Y allá sobre las cumbres de clásico diseño, /mostró la diosa al bardo con un gesto triunfal, / los que en la vida fueron buscando con empeño / la linfa donde abreva su vino el Ideal" ("El triunfo del Ideal", La senda de Damasco, p. 122); "Escondida/ para otros la belleza ideal que hay en la vida, / hecha ritmos la ofrezco a la hermana querida" (El libro de la hermana, p. 6).

La importancia que se le otorga a la figura del poeta no es ajena, desde luego, a la que le dio todo el movimiento modernista hispanoamericano. Independientemente de los factores socio-políticos que indujeron a la defensa y exaltación del escritor¹¹, los modernistas costarricenses despliegan el tema como resultado de su percepción aristocratizante y selectiva de la realidad histórica. El poeta es, por definición, un elegido y un individuo que se levanta por encima del vulgo y de la prosaica realidad. En el poema "El árbol poeta" Brenes Mesén establece una relación alegórica entre esos dos elementos que intervienen en el desarrollo temático del texto, que concluye así: "El alma del poeta es un follaje / que canta en el silencio de un paisaje / los secretos profundos del subsuelo, / la voz del aire en cuyo ondeante velo / prende el perfume del amor, la sombra / de una angustia mortal que no se

nombra, / los ideales de hoy y del mañana: / su grande alma es toda el alma humana" (Poesías, p. 167).

Estos atributos persisten en libros posteriores, y todos asocian la condición del poeta (del artista, en general) con la capacidad de captar y representar el mundo de las esencias y de lo trascendental, que escapa a las posibilidades del mundo inmediato: "Artista, el tuyo es un extraño mundo. / De un solo impulso te remontas / a la visión del alma de las cosas. / Más allá del mundo de las formas / tú contemplas las ideas / moldeando en sus tornos de alfarero / las inmortales urnas / donde ellas vacían el fuego del espíritu / que enciende la llama de la vida y del sentido / en todas las cosas de la tierra" (Poesías, p. 294).

La exaltación a poetas y artistas es otro procedimiento destacado. Basta señalar poemas como "Lamento de Leopardi" de Brenes Mesén; "Oda a Victor Hugo", "Sófocles", "Píndaro", "Anacreonte", de Cardona; "El viejo poeta dijo", "El triunfo del Ideal" (a la memoria de José Asunción Silva), de Sotela; "Tolstoy" de José María Zeledón. Para Cardona el poeta es el vínculo del mundo con la creación artística y desde esa percepción la realidad se enriquece: "Y al contemplar su alegre primavera, / cualquier poeta con verdad dijera / que en vez de corazón tiene una lira" (Obra poética, p. 61). Y de la figura de Victor Hugo se afirma: "¡Síntesis misteriosa / de la vida gloriosa / que en el caos se agita el bullente Universo! / ¡Desorbitada célula / que átomo, rocas, tempestad, libélula / nos descifraste el Orbe con la Triada del Verso!" (Obra

poética, p. 88). En el homenaje a José Asunción Silva, Sotela elabora un poema dialogado entre un poeta y Polimnia, y en él se afirma que "El poeta es un índice clavado en el mutismo / que conjura a los hombres y señala el abismo. / El poeta es compendio de la Nada y el Todo /.../ Los poetas son émulos de la Naturaleza / que viven, cuando cantan, la Suprema Belleza" (La senda de Damasco, p. 120). Como en los otros casos, en torno a la figura del poeta se establece el mundo superior de la armonía y la plenitud: "Por donde el bardo camina / hay una luz que ilumina / su ideal" (La senda de Damasco, p. 85); "No hay tristeza en mi verso ni se queja mi rima; / lo que hay es paz serena y en esa paz se anima / la musa panteísta que tan feliz me guía" (El libro de la hermana, p. 5).

El tema del lenguaje también es otro modo de valorizar lo artístico y literario, no solo porque es la manifestación de la condición del artista, sino también porque da cuenta de lo extraordinario. Para el modernismo, los lenguajes supremos, el poder fundador de la palabra, el anhelo por descifrar lenguas extrañas, sobrenaturales o ininteligibles son maneras de exaltar los mundos superiores. A esta postura se asocia el tema de la potencia esencial de la palabra poética. La exaltación de mundos e idiomas superiores corresponde no solo a la cosmovisión idealizante sino que también consolida el esteticismo, puesto que su resultado es la vinculación idioma supremo = oficio del poeta. Brenes Mesén, desde sus primeros libros, subraya esa aspiración: el árbol poeta "inventa un mudo idioma / ideal, como un espíritu de aroma, / para cantar la

reflexión secreta / de toda su existencia" (Poesías, p. 66);
"Feliz pastor, levántate / para escuchar la música / de esa
Inmortal Palabra" (Poesías, p. 175); "Y es su hablar sagrada
fuelle / que ha empapado el recipiente / de mi alma con su
vino" (Poesías, p. 206); "La majestad de tus lenguas sonoras, /
tus misteriosas palabras enormes, / como la eterna canción de
las Horas" (Poesías, p. 261): "En la música del alma.../ la
canción de una palabra que ha anunciado la venida / del Señor
de hombres y dioses..." (Poesías, p. 270). En "La palabra de
la fe" Rogelio Sotela desarrolla con amplitud y pormenor este
asunto: "Enciéndeles el alma que está tibia,/ descórreles el
velo / y diles la Palabra / húmeda y palpitante de misterio. /
Dios mismo sopla entre tu boca joven / y pone entre tu voz
rumor eterno!" (Rimas serenas, pp. 6-7); y en "La voz del
silencio"; "Está colmado todo de una voz silenciosa / que la
mente adivina como un luminismo: / en todo está el enigma de
la voz fabulosa / con que el ciego Tiresias vierte su profetis-
mo /.../ Los viejos monolitos, igual que palimpsestos /
desdoblan jeroglíficos y descifran arcanos;/ es elocuente y
viva la voz que hay en los gestos / y tienen un lenguaje los
signos de las manos" (Rimas serenas, p. 15). Y para Marchena,
unas fatales pupilas "Yo no sé qué me dicen con sus palabras
mudas" (Alas en fuga, p. 133).

Si se quiere ver este asunto desde una perspectiva histórica, hay que tener en cuenta que los primeros lustros del siglo XX son para la literatura de Costa Rica su etapa de construcción y afirmación. Todavía era reciente la polémica en los

diarios del país en torno al nacionalismo en la literatura (ver nota 1), y aunque el periodismo parecía ser casi la única alternativa para ejercer alguna forma de actividad literaria, en general la conciencia del oficio y la necesidad de reivindicar la figura del escritor explican en buena medida la importancia temática en la producción poética. Formas diversas de crítica literaria empezaron a aparecer desde principios de siglo en el medio editorial de Costa Rica, lo que demuestra el creciente interés por establecer las bases de la producción literaria sistemática y constante en el país. Conviene recordar las Ideas de estética, literatura y elocuencia (1896) de Antonio Zambrana; Principios de crítica (1918), en torno a la obra de Brenes Mesén, de Moisés Vincenzi; Las categorías literarias (1923) de Brenes Mesén; La cultura literaria (1930) de Justo A. Facio; Literatura costarricense (1927) de Rogelio Sotela y Apuntes de preceptiva literaria (1929) de Hernán Zamora Elizondo¹². Además, debe destacarse el papel cumplido por la revista Repertorio Americano, que desde 1919 fue un auténtico punto de reunión y muestreo del desarrollo y situación de las letras costarricenses e hispanoamericanas¹³.

La reacción hacia el subjetivismo es otro de los tópicos del modernismo costarricense. Su aparición está relacionada con una etapa de un modernismo hispanoamericano vuelto a los mundos interiores, y de ese modelo se alimentó buena parte de la poesía de Costa Rica. Hay que tener en cuenta que son los años de los Cantos de vida y esperanza (1905) de Darío; Los jardines interiores (1905) o En voz baja (1909) de Nervo; Los

senderos ocultos (1911) de González Martínez. Esta tendencia crece y se desarrolla con la generación postmodernista, y se radicaliza en el «período de vanguardia»; sin embargo, su organización estético-ideológica se arraiga en el modernismo, en particular en aquellos poemas que convierten la subjetivización en una forma de exotismo. Idealización, misticismo, panteísmo se mezclan y se convierten en gérmenes de esa actitud.

También hay que indicar que hubo vinculaciones filosóficas de poetas como Brenes Mesén o Sotela con el misticismo, la teosofía, y el neoplatonismo¹⁴. La trayectoria poética de Brenes Mesén, por ejemplo, lo fue alejando del código modernista que representan bien En el silencio, Hacia nuevos umbrales, Voces del ángelus o Pastorales y jacintos, y se fue situando cerca de la modalidad postmodernista con Los dioses vuelven, (1928), En busca del Grial (1935) y Rasur o Semana de Esplendor (1946)¹⁵. Pese a ello, en Hacia nuevos umbrales se manifiesta la interiorización del mundo: "Desde entonces el árbol de mi vida / se ha poblado de cantos y de trinos / y bástame mirar el alma mía / para sentir vibrando ese infinito" (Poesías, p. 178). De libros posteriores son estos ejemplos: "Y es su hablar sagrada fuente / que ha empapado el recipiente / de mi alma con su vino" (Poesías, p. 206); "Pastor recuerdo, tú trajiste el alba, / la tarde azul sobre el rebaño de oro, / y todo es ilusión y rosa y malva / dentro de mí, y ante el pastor que adoro" (Poesías, p. 233); "Las rosas que me diste /

regresan a mi mente. / Se siente mi alma triste! / Se calla en mí una fuente" (Poesías, p. 249).

En la poesía de Sotela el énfasis en la emoción, más que en la percepción, se fue acentuando, aunque desde La senda de Damasco aparece esta tendencia: "Santo es pensar. El pensamiento crea / en el hondo gestar de su mutismo / y hace que el alma resurgida sea / como una flor de luz sobre un abismo" (La senda de Damasco, p. 33), y el tópico sigue apareciendo aquí y allá en su obra posterior: "Hombre que te recluyes en ti mismo, / que estás buscando en tu interior el centro / por donde fluye la divina esencia / de todo ser; escúchalo" (Rimas serenas, p. 6); "Viva el hombre en sí mismo / como mirra que arde dentro del propio altar!" (Rimas serenas, p. 42); "Entonces [un nómada] oye las voces que están dentro de él mismo / y siente que dialoga con la quietud enorme" (Rimas serenas, p. 14); "Pero mírate a ti, busca primero / si en ti algún cielo tienes / donde pueda vivir el Dios que buscas..." (Rimas serenas, p. 55).

La poesía de Marchena, de quien hemos indicado que pese a sus raíces modernistas exhibe también rasgos postmodernistas, la interiorización se manifiesta con precisión: "Majestuosa, cargada de mutismo, / la noche desplegó su terciopelo, / y al sentirme sin fuerza y sin consuelo / me puse a meditar sobre mí mismo /.../ en mi interior se agitan los deseos / como las velas de una barca inútil" (Alas en fuga, p. 45); "Recoge en lo profundo de tu alma / la palabra mejor, el pensamiento /

lleno de gracia pura, / la idea // que cual flor enyojada de rocío / venga empapada de sinceridad" (Alas en fuga, p. 53).

Existe una relación significativa entre la conciencia global del mundo que presenta la poesía de la generación modernista y los temas principales examinados. Hay coherencia en la demostración de la ruptura entre el mundo histórico y las expectativas del sujeto lírico; y la consecuencia principal ha sido la representación de la realidad desde la óptica del distanciamiento de la historia, y con ella la idealización y el esteticismo como estrategias para darle sentido al mundo. Los grandes temas (exotismo/cosmopolitismo, mundo como arcadía, arte como valor absoluto) y los derivados de ellos corresponden a la ideología del distanciamiento, y a la constitución de espacios existenciales artificiales; esto es, despojados del ropaje costumbrista tan frecuente en las letras costarricenses de ese momento.

III.3 El modo de constitución del discurso poético modernista

La coherencia tópica del discurso modernista costarricense también es visible en el modo como se organizan los textos, y en los procedimientos propiamente literarios a los que acuden los escritores. En este apartado se describirán aspectos fundamentales de la dimensión constructiva del código estético modernista; pero como no es el caso de hacer un análisis exhaustivo de todos los posibles procedimientos discursivo-literarios que intervienen en la constitución de la modalidad,

se tendrá en cuenta de manera particular la delimitación de la «intencionalidad» del sujeto enunciador. Esto es: intencionalidad del sujeto en cuanto determinante o condicionante del modo de construcción del discurso. Ha de tenerse en cuenta, además, que esa intencionalidad lleva a la configuración y status del hablante, y que en todo caso ambos aspectos comprenden el sentido global de la obra. En este apartado se analizan las formas de combinación de los elementos semánticos, partiendo del núcleo estético-ideológico examinado.

La organización poemática del discurso modernista responde a una intencionalidad según la cual el hablante procura un distanciamiento entre su «yo esencial» y el «mundo». La verdadera realidad es la «objetividad». Se formaliza un énfasis en el mundo exterior al sujeto (la impersonalización se halla con frecuencia en los poemas). En aquellos momentos en que el discurso modernista admite la «mostración del mundo interior», el sujeto lírico se configura en términos de un «yo idealizado»; esto es, en una entidad emotiva ahistórica.

III.3.1 Sobre la intencionalidad del hablante

Para el código modernista costarricense la enunciación discursiva se caracteriza por tres aspectos principales: la exposición enfática de un mundo exterior al sujeto; la exposición de un mundo en cuanto incide en la condición del sujeto; y la transfiguración idealizante del mundo interior del sujeto.

Aunque no se llega a la negación de la subjetividad, el modernismo se erige básicamente desde la «exposición» de un mundo, a partir de lo cual la apariencia de objetividad resulta de un discurso configurado por un sujeto distanciado y expositor de una realidad ajena. Esa distancia enunciativa está en relación con la distancia existencial, según la red tópica descrita en el apartado anterior. Desde tal punto de vista, el conjunto de procedimientos que la poesía modernista utiliza corresponden con claridad a esa postura general. La «estrategia discursiva» de la escritura modernista pasa por la descripción, la narración, la utilización de una o varias voces distintas al hablante lírico, el diálogo (por momentos cercano al distanciamiento teatral) y la exposición de vivencias y estados emotivos puntuales.

Como queda dicho, el gesto enunciativo fundamental de la escritura modernista es la exposición de un mundo distinto del sujeto. Esto tiene relación con la importancia concedida a las formas y las apariencias, tanto por la perspectiva esteticista como por la tendencia a la impersonalización, propia del objetivismo parnasiano tan frecuente en el código modernista. En el libro En el silencio Brenes Mesén reúne poemas contruidos sobre la base de un distanciamiento sujeto/mundo. De los veintiún poemas que lo integran, dieciséis describen y presentan mundos y aconteceres ajenos a la configuración del sujeto lírico; muchos de ellos tienen el carácter de "crónica" ("Profecía de Lázaro", "El bosque en marcha", "La voz de la esfinge", "Lamento de Leopardi", "Juan y Jesús", "Mab"); otros

muestran estados psíquicos ajenos ("Alma oscura", "El ave rara"), y en general presentan mundos y circunstancias históricos lejanos o idealizados.

El hablante lírico no es sujeto de la acción, sino vehículo de exposición. Libros posteriores de Brenes Mesén conservan esta tendencia enunciativa, rasgo que además comparte con otros textos fundamentales de la época (Oro de la mañana de Cardona, La senda de Damasco de Sotela, Nómadas de Chavarría). "La ola y el viento" y "La losa en el jardín" (de Hacia nuevos umbrales) establecen un sujeto lírico descriptor y narrador de aconteceres exteriores y de estados del alma ajenos. La emoción propia apenas se manifiesta, y los elementos mostrados no alcanzan a afectar las circunstancias "psicológicas" del hablante textual: "Cuando ella pasa hay música de flautas: / el aura mansa acariciando sedas / y rasos en los bustos de las rosas, / en los dedos de blanca estefanotis, / en el talle ondulante de los lirios, / en las fieles memorias del miosotis" (Poesías, p. 141). La "Meditación" (Pastorales y jacintos), que parte de la contemplación de un cuadro (ver nota 10), es un ejemplo del distanciamiento de la realidad que lleva al sujeto lírico a asumir el papel de reproductor de una imagen ajena (la del cuadro, la del pintor), y la "meditación" no pasa de ser una observación externa del mundo (vid Poesías, p. 273).

En el "Poema de las piedras preciosas" de Cardona, la organización poemática parte de dos principios constructivos: por un lado, la sustitución del autor implícito (el sujeto lírico constructor de poemas) con otros hablantes, que además

no se asocian a lo humano (quienes «hablan» son las piedras preciosas); por otro lado, el énfasis en la descripción y la narración como modelos expositivos del peculiar mundo de los zafiros, diamantes rubíes y esmeraldas. Estos dos principios se extienden como procedimiento literario en la escritura modernista costarricense. La de Cardona, sin embargo, lleva a sus últimos extremos esta modalidad, y en tal medida representa bien el énfasis en el «mundo de la objetividad». En aquel poema en que el autor/sujeto lírico se manifiesta como sujeto de la enunciación, "Al pie del trono", no existe una expresión de vivencias sino la exposición de un acto: "mi pensamiento / talla el ánfora azul de la palabra. // Pongo en ella la misma aristocracia / que tiene vuestra mano seductora" (Obra poética, p. 25). ~~En el resto de poemas que integran Oro de la mañana~~ destaca este procedimiento, como lo muestra "La primera conquista" (Obra poética, pp. 70-84), extenso poema en el que predominan dos posturas enunciativas básicas: la narración pormenorizada de acontecimientos, y la calificación del mundo, con la que apenas se compromete la expresividad y la condición «psicológica» del hablante¹⁶. En la "Oda a Victor Hugo" (Obra poética, pp. 85-88), la exaltación a un célebre poeta compromete la subjetividad del hablante, pero la importancia cualitativa de lo enunciado (la imagen que se da del bardo francés) reduce y desplaza la figura del propio hablante. También ejemplo de esta mostración del mundo es el conjunto de poemas que Cardona reunió bajo el título Los medallones de la conquista, escritos hacia 1918¹⁷. En ellos

hay glorificación sin emoción, exposición sin revelación subjetiva, y en general el peso cualitativo está concentrado en los objetos, personajes y aconteceres como puntos de partida para la construcción de un discurso descriptivo.

Aunque la poesía de Sotela da considerable importancia a la subjetividad, la exposición del mundo como forma enunciativa está presente en La senda de Damasco. La evolución posterior de su obra dio ocasión a un mayor desarrollo cualitativo de la subjetividad, sobre todo a partir de 1926 con El libro de la hermana, las prosas reunidas en Apología del dolor, de 1929 y la poesía de Rimas serenas, de 1935¹⁸. En La senda de Damasco son visibles los mismos principios constructivos vistos en las obras de Brenes Mesén y Cardona: énfasis en los objetos, la descripción como gesto enunciativo, el ocultamiento del yo como estrategia discursiva; rasgos todos ellos visibles en los poemas extensos como "La senda de Damasco", "La epopeya del siglo", "Un cuento del Quijote", "El héroe de Beausejour", "El triunfo del Ideal". En aquellos otros casos en que la composición lírica muestra el ámbito de la subjetividad (como por ejemplo las secciones «Rimas serenas» o «Motivos de ella» de La senda de Damasco), son escasas las ocasiones en que la emoción del sujeto envuelve la mostración del objeto. Los atributos del ser amado (belleza, nobleza, candor) o del mundo (jardines, paisajes, plenitud) son dados como entidades previas o posteriores al sujeto, y predominan dentro del texto. La marca característica de La senda de Damasco es la mostración y la emoción impersonalizada: "En el jardín se estremeció la

brisa / porque pasó una ráfaga de sombra... / Todo se queda en beatitud sumisa / y sólo un surtidor que virtualiza / llorando un lloro de cristal la nombra" (La senda de Damasco, p. 91).

Esta intencionalidad expositiva que condiciona los aspectos básicos de la organización poemática del código modernista, afecta la configuración del hablante lírico. Las obras de Brenes Mesén y Sotela evolucionaron hacia un mayor énfasis en los mundos interiores, coincidiendo con la pérdida de vigencia del modernismo como modalidad estético-ideológica; en cambio, la de Cardona se mantuvo dentro de los cánones estéticos modernistas. El paisajismo de Brenes Mesén por momentos interpreta el mundo desde la interiorización de los fenómenos: "¿Es una tarde de oro astral, como ojos / de un claro azul de hermosa refulgencia / la que pone esa luz dentro de mi alma? /.../ Tú penetraste silenciosa al seno / de mi ser, como suele el blanco rayo / de luna colarse en los jardines" (Poesías, p. 110); "La tierra / alza las voces de su viejo harmonio / y se extiende una suave melodía / como un perfume por el aire tibio /.../ y siento que mi espíritu se funde / en todas esas cosas: que yo vivo / en la curva graciosa de la piedra..." (Poesías, p. 147). A partir de Voces del ángelus, al que siguen Pastorales y jacintos, Los dioses vuelven y Poemas de amor y de muerte¹⁹, el proceso de interiorización tomó mayor importancia en relación inversamente proporcional a la vigencia del código estético del modernismo.

Este fenómeno se muestra también en la poesía de Sotela. Tomemos nota de los títulos subsiguientes a La senda de

Damasco, como Recogimiento (1922), El libro de la hermana (1926), Rimas serenas (1935), Sin literatura (1949). A diferencia de la de Cardona, en la poesía de Sotela el hablante se muestra a sí mismo al mostrar el mundo. Por ejemplo, en el poema "Vida adentro" lo enunciado tiene mayor importancia cualitativa que la enunciación, pese a que se establece una atmósfera de lo emotivo, la calificación del mundo, la interiorización: "Esta Hermana que yo quiero, / y que en mis versos venero / con un cariño abacial, / tiene en su huerto un rosal / que cultiva un jardinero espiritual /.../ Bendita la Hermana buena / que en el erial de mi pena / también cultivó un rosal..." (Sotela, La senda de Damasco, pp. 39-41).

El distanciamiento histórico, visto como recurso estético, lleva a otra forma de distanciamiento: la configuración de un yo idealizado, en contraposición a un sujeto histórico. Esto es: el código estético modernista organiza el discurso poemático no solo a partir de una modalidad enunciativa determinada (la mostración de una realidad), sino también mostrando la constitución de un «yo», tanto enunciador como enunciado. En este último caso, el sujeto hablante se configura como objeto creado por la propia enunciación, es decir, se trata de un yo «artificial» (falso, en cuanto creado por una postura que aspira a un ideal; y en cuanto que se aparta de la historia). Desde luego, esta formalización literaria es resultado de un caudal filosófico importante, mencionado aquí: la afinidad con el pensamiento místico y esotérico entronizado en ciertos niveles de la cultura de la

época, y del que participaron entre muchos otros intelectuales, Brenes Mesén, Sotela, Rogelio Fernández Güell, Omar Dengo.

En la poesía de Brenes Mesén, la paulatina interiorización del mundo permite la configuración idealizante del sujeto; el «yo» es, así, una figura estética: "El sortilegio de la vida me ata / al árbol y a la piedra y al torrente, / y siento que mi espíritu se funde / en todas esas cosas..." (*Poesías*, p. 147); "Y todo en mí, solemne, te habrá dicho / que fui feliz y que partí, tranquilo, / hacia los mundos inmortales..." (*Poesías*, p. 168); "No sé si aun estoy despierto. / Vengo de un mundo de vida / donde nada existe muerto, / donde todo es luz divina" (*Poesías*, p. 191); "Mi existencia, así tranquila, / sin angustias, sin rumor, / es campánula de lila / que está llena de tu amor" (*Poesías*, p. 266).

Sotela pone en relación la configuración del «yo» con la esencialización del mundo y del ser: "Con el gesto de quien no se exalta, / sereno, con una sonrisa de paz que se abría / en surco del alma /...repuse al amigo querido" (*Rimas serenas*, p. 59); "Yo la tendré junto al ensueño mío / para que haga más noble mi esperanza; / mi alma será la flor..." (*La senda de Damasco*, p. 21). Esta idealización del sujeto enunciador no depende exclusivamente de una concepción filosófica del mundo. En la poesía de Cardona el sujeto es muy peculiar (las piedras preciosas), pero ello no impide que ese «yo» se idealice: "Yo [la esmeralda] soy un poco de agua pensativa / que se filtró del fondo de los lagos /.../ Yo encierro los extremos de la Idea:/ soy la sombra del Mal, Luz del Idilio" (*Obra poética*,

pp. 37 y 40).; "De aspectos multiformes invístemela tierra: / mutismo de remanso, solemnidad de mar, / las dos polaridades que el corazón encierra..." (Obra poética, p. 41).

III.3.2 Las formas de organización poemática

La coherencia discursiva interna entre la intencionalidad principal del hablante y formas poéticas en general es notable. La distancia sujeto-realidad, y sobre todo la merma de énfasis en la subjetividad conducen a esta escritura a una marcada tendencia a la descripción y acción sobre el mundo exterior, lo cual toma forma con poemas adscritos a aquellos cánones que exoneran al «yo» de la autoexhibición. Con la escritura modernista aparecen formas poéticas como los homenajes, las odas, los envíos, el discurso exhortativo, los extensos poemas narrativos, las paráfrasis. Desde luego, esto no quiere decir que la canción lírica (el poema como forma de expresividad del sujeto textual) no aparece en los modernistas; como forma básica del discurso lírico tiene una presencia y vigencia fundamentales, pero en este contexto literario cede su importancia cualitativa a aquellas formas.

El «poema-homenaje», por ejemplo, centra su verdad en el objeto o personaje exaltado, sólo lateralmente en el sujeto. La relativa abundancia de este tipo de poemas en el modernismo costarricense muestra que el mundo de la subjetividad está en función del mundo exhibido. Aparecen poemas de exaltación a aquellas manifestaciones del entorno cosmovisionario caro a la ideología modernista: poetas, artistas, reinos, héroes, dioses,

maestros, lugares, hechos. Baste señalar ejemplos como "Envío: a un artista" de Brenes Mesén (Poesías, p. 64), o de la obra de Cardona, como "Al pie del trono: envío a S. M. la Reina" (Obra poética, p. 25); "Versos galantes: juguete rubio a la novia" (Obra poética, p. 58); "Oda a Victor Hugo" (Obra poética, pp. 85-88); "¡Francial" (Obra poética, pp. 89-91), y todos los poemas que integran Los medallones de la conquista (vid. nota 17). En La senda de Damasco Sotela tiene preferencia por poemas-homenaje de procedencia «literaria»: "Salmo lírico en el día de Cervantes", "Exaltación serena (a la memoria de Rubén Darío)", "Salutación (al poeta Rafael Cardona, en su viaje a Lutecia)"; y en poemas como "Pórtico" la emoción subjetiva se supedita al acto de exaltación como gesto discursivo. En ese ejemplo, el objeto de atención es la persona amada (del poeta), pero se soslaya toda la carga subjetiva del motivo en favor de la construcción de un poema-homenaje: "¿Queréis saber de la gentil Amalia / para que habléis en su loor, artistas? / Pues sabed: es amable como un ángel / que os da una comunidad en su sonrisa" (La senda de Damasco, p. 25).

La oda, o variantes de ella, es otra forma poemática de la escritura modernista: "Oda a España" de Sotela (La senda de Damasco, pp. 61-65); "Oda a Victor Hugo" y la "Oda roja" de Cardona (Obra poética, pp. 85-88 y 183-193); "Dionysos" o "A Baco, iniciador" de Brenes Mesén (Poesías, pp. 301 y 317-319); "Nuestra bandera" (Manojo de guarías, p. 31) o "Medallón" (Orquídeas, pp. 10-12) de Lisímaco Chavarría; o "Juan San-

tamaría" de Julián Marchena (Alas en fuga, p. 119). Y en estrecha relación con esta forma de organización se hallan poemas cuyo eje de significado hace énfasis en el destinatario, como los mencionados envíos, frecuentes en la poesía modernista y los poemas con tono exhortativo, dentro de los cuales abundan los que muestran una postura moralizante o admonitoria. Los «envíos» cumplen, además, el mismo papel específico del poema-homenaje: atender la exterioridad del hablante más que su psicología. Envíos son poemas como "Seda", "Versos galantes", "Cuento viejo que nadie ha escrito...", "Versos galantes", de Cardona (cfr. Obra poética, pp. 60-62, 66-67); "Oblación", "Pórtico", "Improntu", "Galantería", de Sotela (La senda de Damasco, pp. 23, 25, 85, 87); y algunos de Marchena como "Semper regina", "Exaltación pagana" o "Mármol viviente" (Alas en fuga, pp. 125, 127, 131).

La exhortación y la admonición como modalidades literarias --que conllevan una actitud moralizante en la mayoría de los casos-- corresponden asimismo a la constitución del discurso poético en función del universo volcado hacia el ello, hacia la realidad externa. En la obra de Brenes Mesén es frecuente la relación yo-tú, referida a aquellas condiciones en que la realidad exterior (el tú) incide en el mundo interior: "Mañana de mi vida / despierta mis jardines" (Poesías, p. 151); "Despiértate, pastor, / y vente a la montaña / para escuchar la música / de una Inmortal Palabra" (Poesías, p. 175); "Venid, Gracias divinas, venid y posad vuestras manos diáfanas y finas/ en los adustos bronce / de mis versos..." (Poesías, p. 230);

"¡Duérmete! ¡duerme! Esperaré en la sombra / la banda de tus sueños / que ha de venir a dormitar contigo" (Poesías, p. 255). En el caso de Sotela, la persuasión como modo de enunciación es bien explícita, y de ello deriva el tono admonitorio de parte importante de su poesía: "Recógete en ti mismo, busca, mira... / y ya verás que Dios estaba adentro! /.../ Pero mírate a ti, busca primero / si en ti algún cielo tienes / donde pueda vivir el Dios que buscas" (Rimas serenas, pp. 54-55); "...vuelve a tender tu mano / llena de amor y unge la culpa de los hombres" (La senda de Damasco, p. 30).

Mención aparte merecen dos asuntos más que tienen relación con los procedimientos de constitución. Uno, la importancia que adquieren las paráfrasis y traducciones como modalidades discursivas. El otro, la tendencia a construir poemas extensos, de tonalidad épica y una temática de lo majestuoso.

Brenes Mesén dedica toda una sección de Voces del ángelus, que titula "Paráfrasis" a recrear textos de Musset, de la Condesa de Noailles, de Vigny y de Carducci (cfr. Poesías, pp. 277-285); y en Hacia nuevos umbrales hay un conjunto de ocho poemas de similar naturaleza: "Traducciones de Stechetti" (Poesías, pp. 121-128). Sotela tiene casos similares: el poema "Diálogo entre la madre y la hija", del que el poeta admite que es una «sugerencia de Tagore»; asimismo, son paráfrasis "Los pájaros de barro" (Rimas serenas) y "Los banderines" (La senda de Damasco). Este recurso distanciador entre el sujeto y el texto tiene que ver con el mecanismo de extrañamiento entre el sujeto y la realidad. La paráfrasis, la traducción (con

frecuencia muy libre), las imitaciones o simplemente las «sugerencias» (valga el término, que tomo de Sotela) corresponden a un gesto constructivo del discurso que busca objetivar el mundo.

En cuanto a los poemas de extensa factura conviene destacar que el modo épico o semi-épico que exhiben adquiere sentido desde la perspectiva constructiva de la poética modernista. En primer lugar, porque se sustenta en una enunciación en la que la realidad es la «objetividad» (lo que es propio de la épica), y en segundo lugar, porque los referentes históricos inmediatos son suplantados o suprimidos en favor de una percepción universalizante de la realidad, es decir, selectiva de momentos «cumbres» de la historia humana. Estos poemas extensos, de tono mayestático, aparecen distribuidos a lo largo de toda la etapa modernista, a saber: "La voz de la esfinge", "Juan y Jesús", "Profecía de Lázaro", de Brenes Mesén (En el silencio); "La senda de Damasco", "El triunfo del Ideal", de Sotela (La senda de Damasco); "La primera conquista", "La visión del siglo" (de Oro de la mañana y Cantos bárbaros, respectivamente) y "Las pupilas del monstruo" (fechado en 1921), de Rafael Cardona; "La caravana de la luz", de Lisímaco Chavarría. Y aunque no es una obra que por su forma y orientaciones no está adscrita al modernismo, La epopeya de la cruz (1921-1923) de José María Alfaro Cooper lleva a sus máximos extremos esta inclinación por lo épico²⁰.

III.3.3 Los modos de manifestación del sentido

Según la escritura modernista, las vivencias poéticas están sometidas a un principio fundamental: la exposición del mundo. El poema está sujeto a un grupo relativamente reducido de mecanismos con los cuales se manifiesta ese mundo: la descripción, la narración, la utilización de otras voces enunciativas distintas del hablante básico, la combinación narración/diálogo, la exhortación, la mostración de vivencias.

El acto de «describir» el mundo es el modo principal con que se desarrolla el énfasis en los objetos y en las apariencias. Como recurso literario no solo se convierte en un rasgo estilístico distintivo de esta etapa, sino también en un modelo literario que organiza el mundo selectivamente (describir es seleccionar), de conformidad con aquellos cánones y gustos examinados en III.2.

Los poemas de Brenes Mesén ejemplifican con precisión este procedimiento: "Entro al azar de tu pequeña estancia / tapizada de estrellas; en la sombra / se pasea la tímida fragancia / de las flores marchitas en la alfombra" (Poesías, p. 73); "El sueño riega el ánfora de linfas / de hondo reposo en el azul remanso / del quieto valle y la colina muda, / y cada flor silvestre vierte el vaso / de sus perfumes en el limpio ambiente" (Poesías, p. 153); "Hay un olor a yerbas / suspenso en las barbas sedosas del viento / salado del mar" (Poesías, p. 159); "Desatan sus turbantes de nieve las montañas / y se despeña el agua con el primer deshielo / por las pendientes bruscas, entre flexibles cañas, / como tropel de cabras de

reluciente pelo" (Poesías, p. 251). Se trata del procedimiento del paisajismo tan señalado por la crítica a la poesía de Marchena, por ejemplo. El paisajismo no es tan solo una preferencia temática, sino fundamentalmente un procedimiento retórico que se integra a la globalidad de un discurso cuya base enunciativa es la renuncia a la subjetividad, con la mostración de la apariencia exterior. En Marchena, efectivamente, abunda la descripción como técnica, y los recursos literarios que utiliza se asemejan a la obra de los modernistas; aunque su percepción del mundo empieza a alejarse, según veremos, del código modernista, conserva algunos de sus procedimientos: "Un suave tinte rosado / el horizonte colora; / el mar está adormilado / en la calma de la hora" (Alas en fuga, p. 19); "El firmamento ha enjoyado / su regio traje enlutado. / Detrás de una angosta franja // de una ribera, brilla / la media luna..." (Alas en fuga, p. 23); "En la apacible calma lugareña / la luz del sol prolonga su agonía; / como la tarde es gris, el alma sueña" (Alas en fuga, p. 35); "El alba es de oro pálido sobre el campo dormido; / un viento aletargado roza las arboledas, / y el llano sin un pliegue, feraz y removido, / le sirve al sol de hucha para guardar monedas" (Alas en fuga, p. 39).

La descripción como técnica también apunta a otros referentes; los seres, por ejemplo, como en poemas de Cardona: "¿Tendrás el pelo trenzado / como una pálida mora / que un rey moro ha cautivado / o acaso rubio y ondeado / como la luz de la aurora /.../ ¿Serás una virgen pálida / de grandes ojos

sedientos..." (Obra poética, pp. 66-67); o de Sotela: "Por tu regio perfil de circasiana; / por tus ojos serenos de cautiva, / por tu modalidad de sensitiva / y por tu palidez de porcelana" (La senda de Damasco, p. 87).

La organización narrativa de los poemas tiene también su razón de ser desde la postura enunciativa que se examina aquí. Hay que tener en cuenta que si bien las relaciones entre el discurso lírico y la narración no son, en modo alguno, novedosas en el contexto histórico-literario de los modernistas, resulta significativa la frecuencia con que aparece en la época. Además de su recurrente combinación con la descripción, la narración permite manifestar una realidad en la que se establece una distancia entre el originador y lo mostrado. Poemas narrativos son los de tonalidad épica y de organización expositiva dilatada y enfática de un acontecer prestigiado ("El triunfo del Ideal", "Juan y Jesús", "La visión del siglo", etc.), pero también aquellos en los que «historia contada» se sobrepone a «vivencia expresada». Brenes Mesén "narra" en poemas como "El bosque en marcha" (Poesías, pp. 38-40); "Abejas i rosas" (Poesías, p. 51); "Alma oscura" (Poesías, pp. 69-72); "Mab" (Poesías, pp. 74-84); "Como el mar" (Poesías, pp. 85-87); "Terror sagrado" (Poesías, pp. 88-93); todos ellos extensos poemas que integran su libro En el silencio. Aunque en su inmediata obra posterior los poemas narrativos extensos ceden paso a otros más breves y «líricos», el procedimiento persiste como recurso literario: "La alameda" (Hacia nuevos umbrales);

"El fuego", "La prueba del fuego", "Ante Beatriz" (Voces del ángelus).

En la poesía de Cardona la modalidad narrativa es más sistemática y constante. Algunos textos que integran el "Poema de las piedras preciosas" están contruidos a partir de ese rasgo enunciativo ("El diamante", "El topacio") y otros poemas como "Cuento viejo que nadie ha escrito..." (Obra poética, pp. 62-63); "La primera conquista" (Obra poética, pp. 70-84); "El cofre mágico" (Obra poética, pp. 92-95). Los cuatro extensos poemas que integran los Cantos bárbaros (escritos aproximadamente entre 1915 y 1917) se organizan conforme a ese mismo principio: "La visión del siglo", "Macbeth", "Las olas", "Saxanot" (cfr. Obra poética, pp. 109-153).

Lisímaco Chavarría y Rogelio Sotela siguen también esta modalidad. Del primero señalemos textos como Palabras de la momia²¹ o "El árbol del sendero" (Poesías escogidas, pp. 113-120 y 126-132). Del segundo recordemos "La senda de Damasco", "La epopeya del siglo", "Un cuento del Quijote", "Las cartas", "Berceuse en Nochebuena". Esta tendencia está en estrecha relación con un rasgo de la escritura modernista: un efecto de extrañamiento histórico, desde el punto de vista temático, que se halla en correspondencia con un rasgo básico del género, esto es, la coexistencia en un mismo poema de la expresividad emotiva y de la exposición narrativa.

Lo anterior tiene su complemento con el «efecto dramático» que tienen muchos poemas modernistas; es decir, cuando se incorporan una o varias voces distintas a la del hablante

básico. Estos «poemas dialogados», además de abandonar la construcción unitaria del poema lírico como desarrollo de un solo efecto emotivo, distancian, una vez más, al sujeto de sus objetos y de las vivencias mostradas. En "La muerte del lirio" Brenes Mesén organiza un poema en el que dialogan dos voces (madre e hija), y el que el hablante básico no aparece como sujeto de la enunciación (*Poesías*, pp.131-133). En "La ola y el viento" apenas aparece en doce versos de los cuarenta y tres que lo componen, y en el que dialogan, por el recurso de la prosopopeya, aquellos entes naturales. Ceder la palabra enteramente a un sujeto ajeno al autor implícito (el «poeta» construido en los textos por el autor) es otro recurso de Brenes Mesén, tal como lo muestran "Lamento de Leopardi", "La voz de Magdala", "La voz de la esfinge", "Juan y Jesús". Similar situación presenta el "Poema de las piedras preciosas" de Cardona: las voces de ese conjunto de poemas son las joyas (diamante, amatista, esmeralda, rubí, topacio), y solo en el primer poema ("Al pie del trono") aparece la voz del autor implícito. Otros como "El cofre mágico" o "Macbeth" están contruidos a partir de la presentación de un mundo y la incorporación de voces (personajes dialogando, casi siempre) que dan cohesión estructural al texto como totalidad. Similar disposición discursiva muestran poemas extensos de Sotela, según se vio con "La senda de Damasco", "La epopeya del siglo", "El triunfo del Ideal" o "Lo que me dijo el mar".

Combinar narración y descripción, así como narración y diálogo, son parte de este grupo de procedimientos cons-

tructivos. A nuestro modo de ver, la combinación de estas técnicas expositivas en un texto poético tienen una función semiótica principal: establecer una correspondencia entre la distancia frente al mundo y la distancia frente al género (lírico). Como quedó dicho en páginas anteriores, uno de los aspectos más notables de la escritura modernista consiste en la apropiación de un discurso que no comprometa, ni lingüística ni ideológicamente el mundo de la subjetividad.

La subjetividad es el concepto que define la más esencial modalidad del discurso lírico; y desde esa premisa, todo lo dicho hasta ahora en torno al discurso modernista no significa que el mundo de la subjetividad no tiene lugar en él. El problema es de énfasis, y en consecuencia de su importancia cualitativa. Tomado el corpus de la poesía modernista costarricense, abundan poemas cuyo procedimiento principal es la exposición (o expresión) de vivencias unitarias. Pero la existencia de poemas de esta naturaleza desplaza la presencia cualitativamente importante del discurso lírico de lo objetivo e impersonal²². Es decir, la «verdadera realidad» es la objetividad. La emotividad tamizada es uno de los recursos más frecuentados, posiblemente como respuesta a la parnasiana objetividad que llegó a calar en el discurso modernista. Así, las vivencias se manifiestan de manera vaga cuando tocan el mundo del yo, ejemplo de lo cual es Brenes Mesén: "Suena en la calle un órgano a distancia, / la tarde alada en mi ventana espera, / del campo viene a mi tranquila estancia / un hálito gentil de primavera. // No sé por qué me tiemblan las rodi-

llas, / ni por qué el llanto moja mis mejillas. // Poso en mis manos la abatida frente / i pienso mucho en ti, lejana ausente" (Poesías, p. 45); "Te siento presente prendiendo tus rosas, / quemando resinas en llamas de aurora / y no hallo por donde pasaste en silencio, / señora de mi alma, visión de mi ensueño" (Poesías, p. 109).

La impersonalización también se explica desde este mismo rasgo general de ocultación del sujeto, como en aquel caso en que la reacción emotiva se desplaza a otros seres: "Viejecitas tristes, de labios risueños / forrados de lana, temblorosas, mustias, / tal como manojos de vivas angustias.../ Pobres abuelitas cuyas manos secas / --que ya sólo pueden ovillar las ruecas-- / aun sueñan la gloria de vestir muñecas" (Cardona, Obra poética, p. 57); "Como una casa de salud es tu alma, / donde van a beber la ansiada calma / --cabe la fuente de tu amor cristiano-- // los enfermos de amor...Ya que eres buena, / deja que duerma el ave de mi pena / en la rosada palma de tu mano" (Obra poética, p. 65). Sotela y Marchena especulan con el mundo de la subjetividad a partir de modelos de expresividad «neutros» estilísticamente. Recursos, entre otros, son el uso del verbo en infinitivo, o la impersonalización del mundo individual interior (por ejemplo: el alma, en vez de mi alma). Algunos ejemplos bastan: "Sentirse ungido por el mal ajeno; / dejar una ilusión en cada herida...// Llevar como una enseña en la partida / el amable optimismo de ser bueno; / y lo mismo que el agua adormecida / tener el alma azul y ser sereno" (La senda de Damasco, p. 31); "Santo es pensar. El pensamiento

crea / en el hondo gestar de su mutismo / y hace que el alma sea / como una flor...// La fe que hay en la idea / pondrá en el corazón noble idealismo" (La senda de Damasco, p. 33); "Como la tarde es gris, el alma sueña / y siente gozo en su melancolía" (Alas en fuga, p. 35); "¡Viajar, viajar! Perder lo que se tiene / por lo que aun nos es desconocido" (Alas en fuga, p. 51).

III.4 Los procedimientos artístico-verbales del modernismo

Estos procedimientos son en general, como es dable esperar, los mismos de los que participa el modernismo como tendencia en Hispanoamérica. Esto, en todo caso, da cuenta de dos fenómenos: uno, que la producción lírica costarricense se apropia de los modos y recursos estilísticos de ese movimiento, y los reproduce; y dos, que las relaciones de esta producción literaria local con el contexto histórico-literario inmediatamente englobante (las letras hispanoamericanas) no son de imitación, sino más bien de afinidad estético-ideológica con respecto a una historia y una circunstancia comunes.

La premisa de que el código estético modernista exhibe una distancia entre el hablante básico y el mundo referido, permite suponer con respecto al componente estilístico la construcción de un estilo muy marcado como lenguaje literario, esto es, aquel lenguaje que desde los parámetros de un concepto específico, procura hacer evidente su condición artística.

Tal concepto específico tuvo su momento de gestación en la literatura de Costa Rica en una etapa que aquí hemos denominado pre-modernista, o sea, los años en que tuvo ocasión la polémica en torno al nacionalismo en la literatura, puesto que en ella se decantaron dos modos fundamentales de concebir el lenguaje literario: uno, como mostrador de los referentes históricos inmediatos (la realidad social costarricense, incluida la reproducción de regionalismos lingüísticos), y el otro, como lenguaje castizo, elegante y adornado; esto es, la literatura como «bellas letras».

La poesía modernista está más cerca de la segunda concepción. La versión popularizante, cuyos orígenes y mejor desarrollo se hallan en las Concherías (1905) de Aquileo J. Echeverría, solo ocasionalmente se introduce en la producción de Lisímaco Chavarría (en particular en Manejo de guarías), en la de José María Zeledón (varios poemas de Jardín de niños y otros no recopilados en libro), hasta alcanzar la poesía de la generación posterior (Arturo Agüero, Carlos Luis Sáenz). Por el contrario, los esfuerzos sistematizadores--y en algún caso genuinamente teóricos, como Las categorías literarias, de Brenes Mesén--con respecto a la formulación de problemas literarios y estéticos, que por lo general tenían muy presentes modelos de la historia literaria universal, fueron desarrollados por autores modernistas (ver nota 12).

Examinado en su conjunto, el factor de coherencia discursiva que desde la elocutio muestra el código estético modernista, está constituido por dos elementos: 1) un énfasis en marcar la

opacidad del lenguaje, al mostrar un alto grado de figuralidad; y 2) al «artificializar» el lenguaje (esto es, al convertirlo en ente artístico), responde al proyecto de alcanzar un «discurso ideal», distinto del lenguaje coloquial, y aún más del regional. El énfasis estético en la configuración lingüística da por resultado tanto una conciencia del hacer literario, como una clara distancia estilística de la lengua hablada en el ámbito inmediato.

III.4.1 Las figuras fónicas.

Por su mismo apego a algunos conceptos básicos de las formas clásicas del lenguaje literario, el modernismo conserva los valores de las matrices convencionales de la métrica, la rima y el ritmo de la poética tradicional. La gran mayoría de los poemas de Brenes Mesén, Chavarría, Sotela o Cardona están organizados según los cánones métricos, rítmicos y estróficos de la tradición heredada de la literatura española, y son relativamente escasas las manifestaciones en que la ruptura formal tiene ocasión. En cierta medida, este apego a las formas y matrices convencionales procuran mostrar la «condición literaria» del texto, con lo cual se confirma la idea de que la escritura para el modernismo es un acto estético. El relativo conservadurismo del modernismo de Costa Rica (el mismo que ha dado lugar a la creencia en su retraso histórico en el contexto hispanoamericano y español) no es un elemento aislado ni distintivo. En lo fundamental el modernismo como tendencia no alcanza los actos de ruptura que etapas posteriores--las

vanguardias, por ejemplo--consiguieron. En el caso de Costa Rica, un tipo de ruptura con la convención literaria como el versolibrismo, es un recurso que se utiliza con ciertas restricciones, porque depende de patrones métricos. Ejemplos como "La aventura de Arión", "El ave rara", "La muerte del lirio" (Brenes Mesén); "Invernal", "La palabra de la fe", "Dios no se asoma a las pupilas turbias", "Presentimiento" (Sotela); "El cofre mágico" (Cardona), no muestran sino un fenómeno de combinación métrica (heptasílabos, endecasílabos, etc.) más que irregularidad o libertad formales. En la misma medida en que hay un apego a las matrices convencionales, son visibles recursos estilísticos que a nivel microtextual son propios de esas matrices: sinalefa, hiato, diéresis, etc.

Entre las figuras fónicas no métricas, la aliteración y el calambur responden a la iconización del lenguaje. Véanse algunos ejemplos de aliteración: "pálpito en las pupilas" (p-l), de Cardona; "Flota la soledad sobre el abismo / crepuscular de la apacible tarde" (l-d-t), "el sueño riega el ánfora de linfas" (l-n-f), "el oro de los cielos como un río rueda y arde" (r-d), "vibrando en las palabras" (b-r), de Brenes Mesén; "hay un pájaro que trina / un madrigal" (t/d-r), "y puso como estigma en los broqueles / la lúbrica leyenda" (br-l), de Sotela; "el sol sus hebras de oro / desde el cenit espléndido desata" (s-d-l), "cual las notas dulces / que da mi dulzaina" (d-l), de Chavarría.

III.4.2 Las figuras sintácticas

En cuanto a figuras sintácticas, las más visibles en el discurso modernista costarricense son la anáfora, la gradación, el hipérbaton, el paralelismo y el retruécano. Hay que tener en cuenta que, al igual que la función de las figuras fónicas, la iconización del discurso por medio de la repetición o un particular orden sintáctico, responde tanto a un propósito de identificar lo literario con lo diferente (con lo extraño) como al de asegurar su pertenencia al mundo de lo artístico.

La anáfora es un recurso estilístico constante, y se utiliza como factor estructurante del poema: "¿Por qué el dolor como una hiriente espina / en el tallo de rosas de la vida? / ¿Por qué las islas de esmeralda enfrente / de la desolación de arenas de la desierta duda? / ¿Por qué la tierra se convierte en música / de santo aroma en los fragantes nardos? / ¿Por qué el perfume espiritual del alma / en el vaso mortal de nuestra arcilla" (Brenes Mesén, Poesías, p. 162); "Despiértate, pastor, / yo soy la luz del alba /.../ Despiértate, pastor, / yo soy la luz que llama /.../ Despiértate, pastor, / y vente a la montaña..." (Brenes Mesén, Poesías, p. 175); "Porque eres tú mi lauro, que nunca espero otros; / porque eres tú la onda siendo yo el lago terso; / porque eres tú la fuente y yo cauce..." (Sotela, El libro de la hermana, p. 56); "Santo es pensar. El pensamiento crea /.../ Santo es creer. La fe que hay en la idea / pondrá en el corazón.../ Santo es también reír...Reír...es cierto" (Sotela, La senda de Damasco, pp. 33-34); "Por tu regio perfil de circasiana; / por tus ojos

serenos de cautiva, / por tu modalidad de sensitiva / y por tu palidez de porcelana" (La senda de Damasco, p. 87); "Yo soy un poco de agua pensativa /.../ Soy la pálida efigie del hastío /.../ Yo soy la piedra mórbida, enfermiza /.../ Soy el ojo del monstruo que fascina /.../ Yo soy el ojo inmóvil que medita /.../ Soy frescura que engaña /.../ Yo soy la placidez de la ribera /.../ Soy copa de cicuta entre los labios /.../ Soy la piedra del vicio y la lujuria..." (Cardona, Obra poética, pp. 37-39).

El hipérbaton es otra figura que crea un efecto de extrañamiento: "las cadencias mustias / que de mi lira arranco de las cuerdas" (Chavarría, Orquídeas, p. 10); "De los sauces dormidos en las hojas" (Orquídeas, p. 13); "De los cedros frondosos en las ramas" (Orquídeas, p. 29); "Del triste Laocconte la amargura / revela de su cuerpo los dolores" (Orquídeas, p. 32); "~~Del tejado te posas en la cumbre~~" (Chavarría, Manojo de guarías, p. 26); "Del fastuoso desfile a la cabeza / que el paisaje quimérico decora" (Cardona, Obra poética, p. 29); "Cuando del arte al inspirado soplo" (Obra poética, p. 53); "i escondía el silencio sus temopres / de la estancia en los ángulos oscuros" (Brenes Mesén, Poesías, p. 33). Y aunque menos frecuentes, es posible hallar retruécanos y estructuras paralelísticas, como este ejemplo de Marchena: "[Ojos] ¿seréis esquivos porque sois amados / o sois amados porque sois esquivos? (Marchena, Alas en fuga, p. 155).

III.4.3 Las figuras semánticas

Las figuras semánticas ofrecen una particular riqueza dentro del proceso de iconización del discurso modernista. Por tratarse de figuras que afectan el sentido, y con ello el modo de configuración del mundo, tienen gran importancia como posibilidades retóricas en general y estéticas en particular. Tropos fundamentales como la metáfora, la sinestesia, la comparación, la metonimia, la sinécdoque y algunas otras de menor presencia, se unen a un fenómeno de notable interés: la riqueza léxica, entendida como la acumulación marcada de términos cultos, a veces inusitados, y apartados del entorno lingüístico inmediato. Entre las figuras que afectan la frase destaca la alegoría tanto como procedimiento de estructuración semántica del poema como de desarrollo temático de una imagen particular.

Por ser tan extendido el fenómeno, y tan abundante su uso, no es el caso de dar cuenta detallada del lenguaje metafórico en la poesía modernista costarricense, y menos aún se trata de dar un registro de metáforas. Antes bien, conviene exponer un breve elenco de aspectos relacionados con el uso de la metáfora y aquellos tropos de naturaleza afín²³. Hay dos modos de configuración metafórica en el modernismo costarricense: la utilización de la metáfora local, y de la metáfora amplia, en algunos de cuyos casos se desarrolla hasta adquirir el aspecto de alegoría (Camacho denomina esos casos metáfora estacionaria y metáfora hilada, respectivamente; ver nota 23). En cuanto a las metáforas locales, destacan aquellas en que se ponen

nociones de lo concreto en relación con lo abstracto, con lo que se modifica la realidad percibida en términos de lo mental y espiritual. Ejemplos: "el alma vagabunda de los vientos"; "el torbellino de las pasiones"; "la vejez y la ausencia / son cumbres"; "la niebla de tu melancolía"; "el caracol inútil del tiempo"; "collares del recuerdo"; "hilo de recuerdo"; "copa de amargura"; "hizo virar el tiempo su veleta"; "las nieblas del pasado"; (Marchena); "alcázar de la vida"; "fraguas de la fantasía"; "efigie del hastío"; "la primer grada de la vida"; "cristal de la Armonía" (Cardona); "las voces de la Nada"; "clepsidra del Tiempo"; "surco del alma"; "mañana de armonía"; "sangre de Ideal"; "cáliz de ilusión"; "cetro imperial de la Belleza" (Sotela); "canción del olvido"; "almas de música"; "la aurora del bien"; "puertas del olvido"; "serenata de recuerdos"; "el vaso ideal de mi conciencia"; "el jardín de la Tristeza"; "la limpia plata / de tu hondo pensamiento"; "es tu recuerdo un árbol florecido"; "la vieja alameda del tiempo" (Brenes Mesén).

Con las metáforas de más amplitud y desarrollo el discurso poético modernista alcanza mayor envergadura literaria, al suponer una mayor elaboración y complejidad tanto conceptual como estéticamente. A esto ha de añadirse que hay muchos poemas--Brenes Mesén, en particular--sustentados en una alegoría como estructura de sentido, con lo cual el poema resulta ser, como un todo, un juego de relaciones entre el mundo de la realidad y el mundo de la evocación. La metáfora amplia o desarrollada es un primer paso en este proceso de

transfiguración del mundo: "La brisa de labios sonoros / i crespos cabellos / se reclina cantando en la vela / de la nave"; "el viento cabalga en el potro / del mar que suda en el cuello i las ancas / las blancas / saladas espumas que fijan la huella / del potro salvaje del mar"; y refiriéndose a la «muerte» de la luna ante el inminente amanecer, se dice: "Bajando va la muerta paso a paso: / es como un casco de ópalo y de plata / cayendo en una pálida laguna / hecha de olvido y sueño. // El universo / empalidece todo, i agoniza / con expresión castísima la luna. / Un sollozo de luz guarda el sepulcro, / i la nube que sirve de sudario / blanca e inmóvil parece estar dormida" (Brenes Mesén, Poesías, p. 66). La base metafórica poesía-agua la desarrolla Sotela así: "[mi verso] está ungido de amor como una fuente pura / que sólo da cariño de su limpia corriente; / y así fluye mi verso, serena, mansamente / a través de la urdimbre de la «ruda arboleda» / como un río de seda" (Sotela, El libro de la hermana, p. 5). Y amparado en un tópico de larga tradición, Cardona extiende la metáfora vida-camino, hasta dar una traza alegórica: "El pie en la primer grada de la vida, / el Hombre, con la planta dolorida / y los ojos abiertos a la sombra / del espacio inmutable, siempre mudo / cuyo espantable boquerón le asombra, / se ha detenido, trémulo y desnudo" (Cardona, Obra poética, p. 70).

La índole alegórica es importante recurso del discurso modernista. Ejemplos de poemas que exhiben esa característica son "La palabra de la fe", "La voz del silencio", "La senda de

Damasco", "Vida adentro", "El triunfo del Ideal", de Rogelio Sotela; "La primera conquista", "La visión del siglo", de Rafael Cardona; "La mañana", "Poema del agua", "El árbol del sendero", de Lisímaco Chavarría; "La visión de la hora", "Ante la muerte de la luna", "Como el mar", "Terror sagrado", "El árbol herido", "El árbol poeta", "Ruinas", "Aurora", "Pescadores", "El ansia blanca" o "El lobo ayer", de Roberto Brenes Mesén.

Esta alegorización del mundo está en correspondencia con el principio de transfiguración de la realidad, y su conversión a una realidad distinta o extraña; lo cual muestra un alto grado de coherencia con respecto a la tópica modernista. En algunas obras, la alegoría separa con claridad el nivel «real» de los elementos sustituyentes (o nivel secundario). Hay poemas de Brenes Mesén en cuya primera parte se alude a un paisaje con senderos de nieve, pinos, luz de luna, que evolucionan semánticamente al paisaje del alma (cfr. "Senderos de nieve", Poesías, p. 109); una vieja alameda se transforma en la senda del tiempo ("La alameda", Poesías, p. 115); una avenida es la ruta de la vida ("En la avenida", Poesías, p. 152); los embates del mar en la roca pasan a significar las dificultades en la vida ("Tregua", Poesías, p. 161); la aurora conduce a evocar la esperanza futura ("Aurora", Poesías, p. 177).

Por estar emparentado con la metáfora conviene detenernos también en el uso de la sinestesia. En el corpus que se examina, su utilización acentúa la figuratividad del discurso. Como «adorno» literario es un recurso frecuente en el modernis-

mo, toda vez que se asocia con el discurso elegante, refinado y selecto, que se aparta del lenguaje coloquial. En la poesía de Chavarría se hallan, entre otros, estos ejemplos: "cadencias mustias", "himno de tu sonrisa", "brisas blandas", "dulce trovador". En Brenes Mesén: "la soledad clavaba los rumores", "trina el perfume de azahar". "se desgrana...la canción", "un sollozo de luz", "profunda melodía", "dulce música", "dulces voces", "notas que parecen tejidas de cristal", "dulce melodía". Sotela ofrece estos ejemplos: "un rumor se mece", "áureo timbrar", "un claror luminoso rasga el velo", "un lloro de cristal". Y Cardona: "el canto sonoro y argentino", "el sonoro chasquear del rayo".

Cuantitativamente menos importantes son algunos tropos como la metonimia (incluida la sinécdoque), la antonomasia y la hipálage, pero su uso y presencia confirman el énfasis en la opacidad del lenguaje. Cabe consignar algunos ejemplos de metonimia. De Brenes Mesén: "ya son treinta las auroras" (aurora-día); "el poco que me resta / de mi floridad edad" (edad-vida); de Sotela: "un pájaro trémulo y caído / que busca rimas: (rimas-poesía); "el huerto de la Hermana / que en mis estrofas consagro" (estrofas-poemas); "beatitud de la tarde virgiliana", "la paz virgiliana de las horas" (lo virgiliano-lo arcádico); "te consagro mi verso" (verso-poema, poesía); de Chavarría: "el éxodo es de días, quizá de cuatro soles" (sol-día); "Dí tu verso en el camino" (verso-poema); "Le prestan a tu mágica paleta / el iris y la tarde" (paleta-arte pictórico); de Cardona: "El Zafiro, cual símbolo de Ensueño / dormirá

en el cincel, palabra o nota" (cincel-escultura, palabra-poesía, nota-música).

Hay hipálages en estos caos: "el áureo timbrar de los clarines" (los clarines son áureos), "lúbrica leyenda de su vida" (lúbrica vida), "Aún destaca el juvenil leopardo / su azoro inmóvil, indeciso el dardo" (inmóvil e indeciso el leopardo); ejemplos todos ellos de Sotela. Pero además, hay una utilización de cierto interés, porque en el texto se supone cierto bagaje cultural en el lector implícito, de la antonomasia, según la cual el zafiro es "el Príncipe Azul" (Cardonba); Homero es "el divino poeta de la Jonia" (Cardona); Dante es "aquel de Italia, cuyo verso eterno" (Cardona); da Vinci es "el pintor de Urbino" (Chavarría); el Océano Pacífico es "el ponto de Balboa" (Chavarría); Jesús es "el humilde Nazareno" (Sotela).

Mención aparte merece el fenómeno de la riqueza léxica, que si bien por sí misma no constituye figura retórica, aunque en cierto modo tiene que ver con la sinonimia, reviste especial interés en el contexto que aquí se examina. Para el discurso modernista, la condición literaria se engendra a partir de lo selecto y distinto, y en consecuencia, de lo novedoso y de la ostentación de su condición artística. El «exotismo literario» está constituido por neologismos, cultismos, términos muy especializados (de arquitectura, mitología, artes plásticas) e incluso del lenguaje literario de una tradición reputada (casi siempre de la grecolatina, la francesa de la modernidad finisecular). En la obra de Lisímaco Chavarría, pese a los

esfuerzos estético-ideológicos de su autor por impulsar el proyecto de una literatura nacional²⁴, se halla a lo largo de ella un léxico cosmopolita altamente sofisticado, si se tiene en cuenta el contexto histórico-lingüístico y literario en el que este segmento de la poesía costarricense se constituye: ábrego, alcor, aljófar, atabal, beleño, cenobita, circasiana, cítara, clámide, clemátide, ebúrneo, epinicio, esquife, flavo, flébil, gualda, luengo, minio, nenúfar, nubio, pensil, peplo, plinto, ponto, saxatil, sedefío, teberinto, triclinio, vestiglo. Y participan del mismo fenómeno de engendrar un discurso modernizante y selecto los otros poetas que hemos mencionado; a saber, Brenes Mesén: alción, alquería, argentado (o argénteo), caríatide, cerúleo, cinamono, dríada, electuario, epífita, espliego, estefanotis, glabro, hierofante, impetrar, lentisco, líbico, miosotis, naveta, orozús, palafrén, pámpano, pensabundo, plinto, sicomoro, sirte, teberinto, teorba, tremar, ustorio, venusto. Rafael Cardona: aspérrimo, azúreo, balumba, belígero, centifolia, cerúleo, coriganes, cintila, délfico, dombo, ducal, émulo, endriago, euménide, exornar, feble, férvido, fimbria, greba, heptacorde, hipocampo, inmoble, luar, magín, molífico, múltipoda, nelumbo, nerónida, nixo, pífano, salóbrego, tremar, triclinio, túrpido, undívago, ustoria, vortex. Y, por último, Sotela: abacial, ablución, carrara, célico, circasiana, clámide, crisopacio, esfumino, euritmia, exultar, furente, hébride, hialino, linfa, mohatra, murmurío, nimbo, oblación, ríspido, sedefía, sidéreo, silente, tibú, tremolar, treno, ustorio, vesánico.

En resumen, el discurso modernista que se configura en la poesía costarricense tiene como base una poética definida por tres elementos: el lenguaje literario se asocia a lo elegante, refinado y selecto; en consecuencia, se le otorga un gran valor al grado de figuralidad del discurso (esto es: el lenguaje literario es lenguaje adornado); y su carácter artístico se relaciona además con el dominio de las formas (de ahí la preferencia por los moldes y matrices convencionales de versificación) y de recursos estilísticos fónicos, sintácticos y semánticos.

De esta construcción de un estilo marcado como lenguaje literario (es decir, que busca hacer evidente esa condición) se desprenden varias consecuencias: a) una inclinación a «artificializar» el lenguaje; o sea, a distanciarlo del lenguaje coloquial (riqueza léxica, neologismos, elegancia en el decir); b) tendencia a marcar la opacidad, con un alto grado de figuralidad; c) se marca una distancia entre el lenguaje literario (del hablante básico) y el coloquial (que el hablante no asume como propio); d) un notable apego a las formas y matrices convencionales en cuanto ellas garantizan la «condición literaria» del texto, apego que en última instancia es fundamentalmente un acto estético. Y tomadas en su conjunto, esas consecuencias permiten dar cuenta de que desde la dimensión estilística el factor de coherencia discursiva del modernismo está constituido por un énfasis en la opacidad lingüística, que está en relación con el «efecto de mostración» de un mundo, y por un conjunto de tropos y figuras que afectan

el proyecto mismo del discurso, hasta asociarlo con un «discurso ideal», alejado del habla corriente (de allí la importancia de adornarlo y recubrirlo de un conjunto de recursos de la retórica literaria).

III.5 Conclusiones provisionales.

Según lo examinado en el corpus literario que presenta la generación modernista en el lapso que se extiende desde 1907 hasta 1925, aproximadamente, se pueden extraer algunas conclusiones, cuyo carácter de generalidad adquiere más sentido al ponerse en relación con las configuraciones literarias posteriores en Costa Rica.

En primer lugar, que en cuanto a su organización estético-ideológica, el modernismo costarricense se configura alrededor de un núcleo cosmovisionario central: el distanciamiento de la realidad histórica inmediata. En segundo lugar, que su proceso de constitución como organización discursiva estético-literaria corresponde en sus rasgos y alcances fundamentales con las manifestaciones principales del movimiento modernista del contexto hispanoamericano; desde ese movimiento se tienen en cuenta obras y tendencias cuyo valor cualitativo e influencia son notables en ese momento. En tercer lugar, que los procedimientos y recursos estéticos que organizan el discurso poético modernista en el medio costarricense son suficientemente generales, extendidos y comunes a las principales manifestaciones líricas, que permiten configurar un verdadero sistema

de elaboración literaria, y con él un código estético coherente y unitario, en torno al que gira la poesía de la época.

Tomado como el código estético alrededor del cual se organiza una primera generación poética--primera cronológicamente, si se tiene en cuenta el período elegido en este estudio--, el Modernismo en Costa Rica muestra una notable coherencia y unidad desde el punto de vista discursivo. Coexiste con una literatura criollista y regionalizante, algunos de cuyos rasgos fundamentales comparte (la necesidad de establecer las bases de una tradición literaria, por ejemplo), pero sus diferencias (otra configuración discursiva y otra forma de representar la realidad) llevan a sus autores a consolidar un ideario estético-ideológico alejado del nacionalismo. Es otra la generación y otro el código, con los que se recuperará parte de aquel proyecto de volver a la realidad histórica inmediata. Pero con la generación modernista se alcanzó a sistematizar ideológica y estéticamente una primera forma de organizar la realidad histórica del país, en concordancia con un primer proyecto político de nación y de estado, y según el cual los modelos--y entre ellos, desde luego, los culturales--de las grandes metrópolis empezaban a entrar en dinámica relación con algunas manifestaciones de la identidad nacional.

Coda para el análisis textual: «El ave rara» de Roberto Brenes Mesén.

Como también se procederá en los capítulos sucesivos, el análisis de un texto poético resulta necesario y obligante, dada la naturaleza de las consideraciones que hasta aquí se han hecho. Los lineamientos generales trazados a propósito del modernismo como código estético, han resultado de un análisis deductivo a partir del examen de numerosos poemas; pero conviene también replantear el razonamiento con el propósito de confirmar, en textos particulares, los rasgos generales de esta modalidad estético-ideológica mostrada en este capítulo.

Como suele hacerse en estos casos, hemos elegido un poema cuyos aspectos estético-discursivos más relevantes reúnen con precisión y unidad los rasgos identificadores del código estético al que se adscribe. Se trata del poema «El árbol poeta» de Roberto Brenes Mesén, que forma parte del libro En el silencio (1907). Nos situamos, entonces, según lo expuesto hasta aquí, en los orígenes mismos de la lírica costarricense, envuelta por un movimiento literario que actúa de entorno estético inmediato y condicionante del sentido general que el poema ofrece.

Como primera evidencia de lectura, se destacan dos rasgos con relación al modo de representación de la realidad: el primero de ellos, que la organización del poema está erigida como exposición de una realidad; el sujeto enunciador elige «describir» un mundo, que se presenta como arcádico. El

segundo rasgo es el distanciamiento esencial entre el sujeto enunciator--que además, no se manifiesta como entidad que participa en el mundo representado--y el mundo que describe. De estos dos rasgos, varias consecuencias se desprenden: el énfasis semántico está situado en lo que tiene el mundo de objeto, y no en lo que ese mundo suscita en la subjetividad del enunciator; la estrategia enunciativa del poema es muy característica del código estético modernista; a saber, la descripción y la pseudonarración de aconteceres; el desplazamiento de la figura del yo favorece el efecto de exposición de una realidad objetiva; es decir, de un mundo exterior.

Desde el punto de vista semántico, en el poema se representa la realidad según tres rasgos: una tendencia a la idealización; la deshistorización; y una «lectura estética» de la objetividad. Aunque cohesionado por un tópico central--la afirmación de una armonía arcádica--es posible destacar dos grandes sectores semánticos; el primero de ellos (versos 1-16) es la mostración de un mundo arcádico, cuyo poder semiótico se asocia a lo estético (o estetizante). El segundo sector (versos 17-44) está organizado en torno a una especie de anécdota que le otorga cohesión semántica al poema como un todo: el ave rara en medio del pueblo de pájaros salvajes. Desde la objetivización del código estético modernista, se le confiere al mundo la capacidad de engendrar un sentido estético. De ahí la importancia de destacar los elementos que se pueden asociar a lo hermoso y elaborado: hay "pendientes de cada árbol los enjambres / de verdes lenguas al rumor del viento / sollozan-

do"; también hay "pálidos estambres / bañados de perfume en las campánulas celestes"; se escucha una "rústica armonía"; hay "brillantes trajes"; "oro del polen, "espléndidos paisajes", "notas de cristal de las distantes fuentes", etc.

La exposición de un mundo como «ámbito de lo estético» implica la idealización del mundo, y con ello, la ubicación del sentido en el ámbito de lo ahistórico. Como noción central en el entramado isotópico del poema, la percepción del mundo como arcadia se vincula con temas como la búsqueda de la armonía, el anhelo de un ideal, y la oposición ilusión/realidad como núcleos de sentido de la ideología modernista. El mundo se revela en su dimensión artística, especialmente porque muchos de los elementos que lo integran «ejercen» el arte, especialmente el asociado a la palabra: las verdes lenguas del árbol sollozan y murmuran (vv. 3-4), y murmuran una canción (vv. 4-5); los estambres hablan (vv. 5 y 7); las fuentes cantan notas de cristal (vv. 20-21); el ave oye lenguas de la selva (v. 24); en el bosque hay oración (v. 27); el ave levantó su canto (v. 37), que es profunda melodía (v. 42).

En el poema, entonces, el mundo se representa en dos dimensiones básicas: como arte y como lenguaje. Esta doble condición edifica la gran alegoría que es, a nuestro entender, el poema «El ave rara»: un ave que canta en una lengua desconocida y brillante, en una selva poblada de pájaros "sordos y salvajes", no hace pensar en otra cosa que en la condición misma del poeta, y específicamente del modernista. El ave (el poeta) contempla los signos del mundo, escucha sus

lenguas, y canta la suya. Significativo es que uno de los aspectos temáticos relevantes del poema es la condición de extrañeza del cantor: el ave es "rara"; como el poeta puede serlo socialmente. Recordemos que para el modernismo como movimiento literario, la fundación de una nueva lengua poética fue proyecto, ideología estética, pero al mismo tiempo rozamiento con el entorno inmediato, con la sordera literaria; de lo cual resultó la frustración, el anhelo de armonía, el exotismo, y desde luego una conciencia contradictoria entre la realidad y la ilusión. El texto propone una verosimilitud según la cual la realidad es objetividad y hecho estético; pero al mismo tiempo es mundo fuera de la historia, entidad imaginada portadora de una alegoría del mundo.

¿Cómo procede discursivamente el poema? En primer lugar, según ha quedado señalado, con el distanciamiento entre la entidad enunciativa y el mundo mostrado. El sujeto de la enunciación permanece fuera; es entidad mostradora, voz que expone un acontecer exterior y ajeno. El efecto de objetividad que porta el poema está asociado, desde luego, a una intencionalidad propia del código estético modernista: el énfasis en el mundo exterior, que se torna objeto esencialmente distinto de aquella instancia que enuncia. En segundo lugar, el sujeto de la enunciación se libera de la realidad mostrada condos procedimientos principales: describe y narra; textualmente, se le da gran importancia a la mostración de una escena (paisaje, mundo arcádico, bosque virgen), y a la reseña de un hecho. El hablante «argumenta» con la narración y la descripción; no hay

vivencia propia, y en consecuencia no existe autoexposición, ni despliegue del mundo afectivo de quien enuncia. El poema se convierte en una experiencia semejante al relato de un acontecer, que ya sabemos alegórico. Se pone énfasis en el mundo exterior, aunque situado fuera de la historia inmediata; el dónde y el cuándo dejan de tener sentido en un texto en el que la realidad ideal se superpone a la referencialidad histórica. Formalmente, en el poema quedan explícitos ambos modos de mostración: el verso 1 ("Un bosque virgen") introduce la descripción del mundo; el verso 16 ("Pájaros salvajes, sordos i salvajes") despliega el acontecer; y ambos, versos independientes, aislados del agrupamiento estrófico del poema.

En cuanto a la morfología microtextual del poema, todos sus componentes indican un principio básico del código estético modernista en su dimensión estilístico-verbal: la fuerte opacidad del lenguaje literario. Este poema es un ejemplo del conjunto de procedimientos frecuentes para poner énfasis en la condición literaria (es decir, artificial) del lenguaje. En el paradigma estético-ideológico en el que se halla este poema, artificializar el lenguaje es, también, distanciarse de la realidad: el sujeto de la enunciación «inventa» una estrategia comunicativa con la cual el lenguaje es artificio, evidencia de la comunicación, opacidad con fines estéticos, porque el mundo mostrado es, básicamente, hecho artificial, estetización de la realidad. Como hecho semiótico, se parte, una vez más, del efecto de distanciamiento como núcleo de sentido.

Estilísticamente son variados los elementos que sustentan lo dicho. El lenguaje se artificializa con un cúmulo de figuras retóricas de los tres tipos principales: fónicas, sintácticas y semánticas. El poema está elaborado desde un aparente distanciamiento de los cánones métricos, detrás de lo cual existe una estructuración formal dependiente de matrices convencionales de carácter fono-semántico. La combinación de versos heptasílabos, endecasílabos, con otros de mayor factura (de quince, y de diecisiete sílabas) y algunos otros menores, permite constituir un tipo de discursividad desplazada de la regularidad himnica de un canto, y a la vez más cercana a una versificación «libre» de formas fijas, que cuenta y expone. Aunque no obedece a un patrón fijo, la rima es fuente de cohesión y unidad fónica de los cuatro grupos estróficos que integran el poema, porque pese a la variada combinación versal, no se descartan los recursos fónicos fundamentales de la poética tradicional. Desde este punto de vista, adquieren particular significado recursos aliterativos ("las campánulas celestes / hablaban de su origen, / nacido en los ocultos deslices de las hojas"; "haciendo ruido con las notas duras / de sus gargantas, le formaron coro"), o precedimientos fono-sintácticos (cantó en la madre selva, / cantó por las mañanas"; "al infinito, al infinito azul"; "aquel pueblo de pájaros salvajes / no entendía, no entendía").

Desde la premisa de que el lenguaje literario es lengua artificial (es decir, simulada en el mejor sentido), este poema incorpora, como procedimiento de opacidad lingüística, un buen

número de otras figuras, que complementan las de naturaleza fónica examinadas. De ellas destacan las figuras semánticas como en sinestesias como "una dulcísima canción"; "notas de cristal"; "escala de sus trinos"; "las notas duras de sus gagantas"; "profunda melodía"; y un sistema metafórico que aunque basado en asociaciones apoyadas en la tradición literaria (con el modernismo estudiado aquí aun no se manifiesta un verdadero rompimiento con el discurso de la tradición), destacan relaciones de semejanza de un mundo configurado por lo artístico (es decir, lo artificioso): "pálidos estambres bañados de perfume"; "el oro del polen"; "las notas de cristal de las distantes fuentes / fluían transparentes / como por cauces enarenados de oro"; "la oración del bosque...subía por la escala de sus trinos"; "Clara / como un vaso de aire recogido en las alturas / se oyó la voz del ave rara"; "como un tallo recto coronado de azucenas / enmedio de ellos el ave rara levantó su canto".

«El ave rara» ejemplifica y reúne, en sus rasgos fundamentales, el núcleo de sentido que se organiza en el código estético modernista: ante todo, mostración de una realidad distinta del sujeto enunciador, y en consecuencia, distanciada de éste. En segundo lugar, se trata de una realidad artificial: la idealización, la deshistorización de lo mostrado, que en cierto sentido recuerda el exotismo como perfil temático modernista; la extrañeza como centro temático, es decir, una conciencia histórica de lo diferente y selecto. Y en tercer lugar, el énfasis en la percepción de la forma; hay un sujeto enunciador

con el que se busca desplazar el ámbito de la subjetividad, y con ello se pone énfasis en el mundo de lo percibido.

Notas

1. Joaquín García Monge (1881-1958) es autor de tres breves novelas adscritas a la escuela del costumbrismo en Costa Rica: El moto (1900); Las hijas del campo (1900); y Abnegación (1902). Manuel González Zeledón (1864-1936) publicó en diarios de la época cuentos costumbristas entre 1885 y 1910. Del poeta Aquileo Echeverría (1866-1909) destaca sobre todo Concherías (1905). La polémica sobre el nacionalismo en la literatura de Costa Rica surgió en los periódicos a raíz de un conjunto de narraciones de corte modernista, Hojarasca (1893), publicado por Ricardo Fernández Guardia (1867-1950), y en la que participaron connotados escritores del país, entre ellos Carlos Gagini, Jenaro Cardona, Manuel González Zeledón y el propio Fernández Guardia.
2. Roberto Brenes Mesén, Las categorías literarias (San José: J. García Monge editor, 1923). Aparece reeditado en Letras (Heredia, Costa Rica), 1 (1979), pp. 173-218.
3. Roberto Brenes Mesén, En el silencio (San José: Imprenta Alsina, 1907); Hacia nuevos umbrales (San José: Imprenta Alsina, 1913); Voces del ángelus (San José: Ediciones El Convivio, 1916) y Pastorales y jacintos (San José: Ediciones El Convivio, 1917). En esta investigación se utiliza preferentemente, salvo indicación expresa, la edición de sus Poesías (San José: Editorial Costa Rica, 1975). Reúne su obra poética aparecida entre 1907 y 1928.
4. Rafael Cardona, Oro de la mañana (San José: Falcó y Borrásé, 1916). En lo sucesivo, y para las referencias bibliográficas se utilizará la edición de su Obra poética (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973), que reúne la práctica totalidad de su poesía escrita entre 1916 y 1971.
5. Rogelio Sotela, La senda de Damasco (San José: Imprenta Alsina, 1918); Cuadros vivos (San José: s.p.i., 1919).
6. Lisímaco Chavarría, Manejo de guarías (San José: Imprenta Moderna, 1913).
7. La peculiar ortografía de la poesía de Brenes Mesén (sobre todo la sistemática sustitución de y por i) solo tiene lugar en su primer libro En el silencio. Este fenómeno, como muchos otros, tiene origen sin duda alguna en el afán de originalidad que tanta vigencia estético-ideológica tuvo dentro del movimiento modernista hispanoamericano.

8. Lisímaco Chavarría, Orquídeas (San José: Imprenta de A. Alsina, 1904); Nómadas (San José: Imprenta Nacional, 1904). José María Zeledón, Musa nueva (San José: Imprenta Alsina, 1907).
9. Julián Marchena, Alas en fuga (San José: Imprenta Lehmann, 1941). Hay una segunda edición, por la que cito, con prólogo de Arturo Agüero Chaves, de San José: Editorial Costa Rica, 1965. Esta obra, publicada con relativo retraso está integrada por un conjunto de poemas fechados entre 1917 y 1940. Alas en fuga es uno de los libros de poesía más conocidos y aceptados en el medio costarricense; conviene por ello emprender una edición crítica de la obra, no solo para fijar con claridad su lapso de escritura, sino también para poder establecer con precisión sus fuentes estético-ideológicas y sobre todo su verdadera ubicación en el contexto histórico-literario costarricense en particular, e hispanoamericano en general.
10. Enrique Echandi (1866-1959): artista costarricense cuya obra pictórica pertenece en lo fundamental a la tradición académica realista. No poseemos información suficientemente precisa para determinar a cuál cuadro suyo hace referencia este poema de Brenes Mesén.
11. Para una interpretación social y política del modernismo hispanoamericano, me parecen muy esclarecedoras las contribuciones de tres estudios relativamente recientes, a saber: Angel Rama, Rubén Darío y el modernismo (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970); Jaime Concha, Rubén Darío (Madrid: Júcar, 1975) y Françoise Perus, Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo (La Habana: Casa de las Américas, 1976).
12. Antonio Zambrana, Ideas de estética, literatura y elocuencia (San José: Tipografía Nacional, 1896); Moisés Vincenzi, Principios de crítica: Roberto Brenes Mesén y sus obras (San José: Imprenta Minerva, 1918); Roberto Brenes Mesén, Las categorías literarias, ed. cit.; Justo A. Facio, La cultura literaria, 2a. ed. (San José: Imprenta Alsina, 1930); Rogelio Sotela, Literatura costarricense: antología y biografías (San José: Librería e Imprenta Lehmann, 1927); Hernán Zamora Elizondo, Apuntes de preceptiva literaria (San José: Imprenta Lehmann, 1929).
13. Aún no se ha hecho un estudio sistemático en torno a la importancia del Repertorio Americano en la vida cultural y artística de Costa Rica. Hasta ahora tan solo existe un Índice general del Repertorio Americano (San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia) preparado por Evelio Echevarría, y del que han aparecido cinco tomos, entre 1981 y 1989.

14. Conviene dar cuenta de algunos títulos significativos que en esos años abrieron caminos importantes en la producción poética de Costa Rica: Roberto Brenes Mesén, El misticismo como instrumento de investigación de la verdad (San José: Ediciones del Repertorio Americano, 1921); Metafísica de la materia (San José: Imprenta Lehmann, 1917); Rogelio Sotela, Recogimiento (San José: Imprenta Alsina, 1922); El libro de la hermana (San José: Imprenta María v. de Lines, 1926); y el tardío Sin literatura: estados de conciencia (San José: Imprenta Borrás, 1949). Ya Sotela había escrito antes el ensayo «La doctrina de Monroe desde un punto de vista subjetivo», Repertorio Americano, IX, 22 (1925), pp. 342-344; IX, 23 (1925), pp. 357-359 y X, 1 (1925), pp. 9-11.
15. Roberto Brenes Mesén, Los dioses vuelven (San José: Ediciones El Convivio, 1928); En busca del Grial (Madrid: Editorial Hernando, 1935); Rasur o Semana de Esplendor (San José: Imprenta Trejos, 1946).
16. Naturalmente--apenas es necesario indicarlo--se trata de una psicología literaria, esto es, ficcional, atribuible únicamente al sujeto textual; en modo alguno al autor biográfico.
17. Se trata de un conjunto de doce poemas que su autor publicó en la revista Athenea, I, 14 (1918), pp. 289-298. Acompañado de su traducción al francés, también fue publicado en París en ese mismo año (cfr. Cardona, Obra poética, pp. 155-180).
18. Rogelio Sotela, El libro de la hermana (San José: Imprenta María v. de Lines, 1926); Apología del dolor (San José: Imprenta La Tribuna, 1929); Rimas serenas (San José: Imprenta Soley y Valverde, 1935). Este último libro recoge una muestra antológica publicada entre 1914 y 1934, además de material poético hasta entonces inédito.
19. Roberto Brenes Mesén, Poemas de amor y de muerte (San José: Imprenta Soley y Valverde, 1943).
20. José María Alfaro Cooper, La epopeya de la cruz (San José: Imprenta Nacional, 1921-1924). Este autor (1861-1939) lo es además de otros libros de poesía, a saber: Poesía (San José: J. García Monge ed., 1913); Viejos moldes (San José: Imprenta Nacional, 1915); Cantos de amor (San José: Imprenta Universal, 1926); y Orto y ocaso (San José: Imprenta Universal, 1936).
21. Lisímaco Chavarría, Palabras de la momia (San José: Imprenta Alsina, 1919). Se recoge en Lisímaco Chavarría, Poesías escogidas (San José: Editorial Costa Rica, 1976), pp. 103-120, por la que cito.

22. La conciencia de este modelo discursivo que engendró la poesía modernista en Costa Rica puede constatararse en diversos escritos de estética de aquella época. Sin embargo, resulta interesante señalar una reveladora observación del poeta Rafael Cardona, a propósito de la edición de su Obra poética, ed. cit. En su «Carta al editor», y refiriéndose a su generación y a las diferencias que la separan de las subsiguientes, afirma: "Las generaciones posteriores se encargaron de romper con la retórica, con los estados objetivos de conciencia y vertieron el ácido corrosivo del sarcasmo y la burla al ilustre milenario de la poesía con riendas de cláusula, de ritmo y de rima" (Op. cit., p. 11. Subrayado de CFM).
23. El profesor Jorge Andrés Camacho trata con detalle y procura sistematizar aspectos de la metáfora en la poesía de Costa Rica en «Aproximaciones críticas a un estudio de la metáfora en la poesía costarricense. Indagación metodológica», Revista Iberoamericana, LIII, 138-139 (1987), pp. 363-375.
24. Ver su Carta a Modesto Martínez, que se inserta a manera de «prólogo» en Manejo de guarías, ed. cit., pp. 3-5.

C A P I T U L O I V

EL CODIGO ESTETICO POSTMODERNISTA

IV.1 Generalidades

En este capítulo se postula la organización estética de una modalidad discursiva con rasgos propios y delimitables, constituida alrededor de una nueva generación literaria: el postmodernismo. Los objetivos que lo guían son: 1) precisar los rasgos distintivos del discurso postmodernista con respecto al modernista; 2) poner en relación un modo de representación de la realidad y un conjunto de procedimientos estético-literarios; y 3) explicar en términos de una visión de mundo predominante la especificidad retórica de un grupo de obras poéticas que se engendran en Costa Rica aproximadamente entre 1925 y 1940, y que dan la ocasión a una modalidad discursiva, y a una forma de cohesión generacional.

El postmodernismo en la poesía hispanoamericana está asociado naturalmente a un momento histórico posterior al Modernismo, pero sobre todo a una modalidad discursiva con rasgos bien identificables. Su carácter sucesivo con respecto al Modernismo no es tan solo el resultado de la pérdida de vigencia de un estilo o una estética, sino también la configuración literaria de un nuevo modo de representar la realidad. Desde luego, en la poesía de Costa Rica el fenómeno del postmodernismo se engendra en condiciones similares¹.

La que en este estudio se postula como generación postmodernista está integrada por un grupo de poetas que habiendo recibido la influencia estético-literaria modernista en sus años de formación, logró conformar un conjunto de obras cualitativamente diferentes de las de sus antecesores y maestros. Además, otros sectores de la literatura costarricense, como la narrativa y el ensayo, se empezaron a ocupar de temas y problemas vinculados con las nuevas condiciones políticas, económicas y culturales de la nación. A este respecto conviene mencionar la aparición de novelas del antiimperialismo como El árbol enfermo (1918) y La caída del águila de Carlos Gagini, y los ensayos políticos de Omar Dengo, Vicente Sáenz, Joaquín García Monge o Mario Sancho. La práctica literaria costarricense abandonó el costumbrismo inicial, de carácter más bien idealizante y plácido, y empezó a madurar por los caminos del análisis y testimonio de la realidad socio-política, situación que sin duda alguna es el resultado de nuevas circunstancias históricas que desde los años veinte tienen ocasión en Costa Rica. En esa década, en la que tiene lugar la gestación de la generación postmodernista, aparecen en el país movimientos antioligárquicos y antiimperialistas, y organizaciones políticas que procuraban reformular las condiciones sociales y económicas hasta entonces vigentes. Conceptos como la lucha patriótica, la defensa de la soberanía nacional y de los derechos de los sectores medios y populares fueron verdaderos pilares ideológicos y políticos que surgieron y maduraron a la sombra de los postulados y

principios de la política liberal de la poderosa oligarquía gobernante.

En lo que se refiere a la producción cultural, y en particular a la literaria, estas condiciones socio-políticas consiguieron influir sustancialmente en el modo representar y formular estéticamente la realidad. Los jóvenes intelectuales y poetas costarricenses no participan de la concepción aristocratizante y elitista del mundo, tan frecuente (aunque no total y exclusiva) entre los modernistas. Vista desde una perspectiva cultural y literaria, la formación estética y las lecturas de esos jóvenes escritores amplía y rebasa los clásicos materiales modernistas. Además de la infaltable lectura de Gutiérrez Nájera, del Casal, Darío, Lugones, Herrera y Reissig o Chocano, empezaron a tener contacto con la obra de nuevos escritores que no están emparentados con aquella corriente: la poesía de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas; y un poco después tendrían ocasión de conocer a fondo la obra de otros españoles de la generación del 27 (sobre todo García Lorca, Alberti, Diego, Cernuda). En el entorno más cercano de la poesía hispanoamericana, se conoció la obra de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Luis Carlos López, Alfonsina Storni, Ramón López Velarde, Enrique Banchs y Evaristo Carriego. El entorno estético-ideológico referido al mundo de lo sencillo, de los afectos, de la meditación, entre otras cosas, tiene a todas luces sus orígenes literarios en la obra de González Martínez, por un lado (el soneto del búho era bien conocido por todos), pero también en la poesía

simplificada del primer Juan Ramón Jiménez (incluidas sus prosas poéticas); en la poesía popularizante de García Lorca; en la lírica de lo provinciano, rural o doméstico de López Velarde, Luis Carlos López o Gabriela Mistral, incluso en las novedades poéticas que Lugones ofrecía en su Lunario sentimental.

El momento de gestación de la obra poética de los postmodernistas es simultáneo al período en que el modernismo costarricense ha producido sus obras más representativas; y la «voz», tanto literaria como intelectual de sus autores (en particular Brenes Mesén y Rogelio Sotela) tiene vigencia. También hay que tener en cuenta que junto a las obras más significativas del postmodernismo, se publicaban libros claramente adscritos al código anterior, como el caso de Aguja y ensueño (1927) de Hernán Zamora Elizondo; Los dioses vuelven (1928) de Brenes Mesén; o Los pájaros de la noche (1936) de Manuel Segura Méndez, y la obra de algunos otros que se hallan a medio camino entre una y otra tendencia como Frutos caídos (1929) de Asdrúbal Villalobos; En busca del Grial (1935) de Brenes Mesén y Alas en fuga (1941) de Julián Marchena. La duración y vigor del modernismo constituye un punto de referencia para la gestación de la escritura de los postmodernistas, y punto de partida para la exploración de otras posibilidades estético-ideológicas, y así, las relaciones entre uno y otro códigos son al mismo tiempo de complementariedad y divergencia.

En medio de tales condiciones aparece la obra de Rafael Estrada (1901-1934), Max Jiménez (1900-1947), Arturo Agüero

(1907) y Carlos Luis Sáenz (1899-1983), que junto a la de Julián Marchena, Asdrúbal Villalobos (1893-1985), Fernando Luján (1912-1967) y en parte Fernando Centeno Güell (1908), configuran, en el lapso de tres lustros (1925-1940), el código estético objeto del presente capítulo. Una vez más, fechas y autores no se postulan como límites fijos sino más bien como indicadores de un proceso histórico y estético-ideológico general. Las obras de Marchena y Villalobos tienen elementos tanto del modernismo como del postmodernismo, y del mismo modo, obras fundamentales de Jiménez, Luján y Centeno Güell, posteriores a esas fechas, están más cerca del nacimiento del período de vanguardia en la poesía de Costa Rica.

Las obras poéticas que consiguen dar cohesión a un código estético diferente del Modernismo, y con rasgos propios identificadores son aquellas publicadas entre 1923 y 1941, a saber: Huellas (1923), Viajes sentimentales (1924) y Canciones y ensayos (1929) de Rafael Estrada; Gleba (1929), Sonaja (1930) y Quijongo (1933), de Max Jiménez; Romancero tico (1940; escrito entre 1932 y 1940) de Arturo Agüero; Tierra marinera (1940; escrito entre 1937 y 1938) y Poesía infantil (1941) de Fernando Luján; Raíces de esperanza (1940; escrito entre 1936 y 1940) de Carlos Luis Sáenz, y Alas en fuga, en sus aspectos postmodernistas, de Marchena. De modo algo marginal, pero de indudable interés, son también Frutos caídos (1929) de Asdrúbal Villalobos; Lirios y cardos (1926) y Carne y espíritu (1928) de Fernando Centeno Güell².

IV.2 Los modelos ideológicos del postmodernismo

Uno de los rasgos caracterizadores más importantes y visibles del código estético modernista es el proceso de paulatina interiorización del mundo. Sus consecuencias, desde el punto de vista temático, son amplias y variadas. A diferencia de lo que presenta el período de vanguardia (sobre todo lo que muestra la segunda generación de vanguardia), el postmodernismo no desarrolla un subjetivismo a ultranza; más bien, su rasgo principal--que lo distingue tanto de sus antecesores modernistas como de la producción poética posterior--es una interiorización que no abandona la percepción del mundo exterior. Es decir, como ocurre con todo el período modernista, el mundo exterior sigue siendo lo principal, pero de él se busca mostrar y describir lo cercano y real, no lo falso o artificial.

La primera y quizá central diferencia que distingue el código estético postmodernista del modernista consiste en que para este último su núcleo cosmovisionario fundamental es el distanciamiento de la realidad histórica, en tanto que para el postmodernismo, lo que cuenta es el acercamiento a la realidad concreta y los efectos emotivos que ese gesto produce. Esta diferencia tiene varias implicaciones, a saber: a) se abandonan las preocupaciones cosmopolitas; b) con ese desplazamiento pierde importancia lo grandioso o de gran prestigio, y con ello se hace posible la incorporación temática de lo común y corriente, de lo vulgar y pedestre, lo insubstancial incluso; c) adquiere valor el aspecto subjetivo, y con él las emociones

y afectos; y d) la interiorización se asocia con lo cercano, lo íntimo, lo propio, las raíces ontológicas, con lo que temas como la patria, la provincia, el pueblo, la casa familiar, alcanzan amplio desarrollo.

Tomada en su conjunto, y vistas sus orientaciones semánticas principales, la poesía postmodernista costarricense distribuye en tres grandes tópicos su red temática fundamental: el entorno inmediato; el mundo privado; y la vuelta a lo primigenio. Alrededor del primero giran los asuntos referidos a la realidad concreta, la identidad local, lo cotidiano, lo pedestre y vulgar, la visión del presente y la presencia del mundo urbano. El segundo tópico abarca temas como la melancolía, lo efímero, el tedio, motivos de la vida íntima, la afirmación ontológica y su relación con el presente. Y del tercer tópico (el menos desarrollado) se tienen en cuenta la importancia de lo natural, el paisaje rural y la valoración del mundo campesino.

IV.2.1. El entorno inmediato

Este es el punto de partida desde el que se bifurcan las concepciones de mundo de modernistas y postmodernistas. Aquellos dependen ideológicamente de mundos lejanos o añorados; éstos, receptores y «procesadores» del cansancio por lo cosmopolita, aristocratizante y selecto, quedan envueltos en la contracorriente que dentro del mismo modernismo se había engendrado: la confesión, la sencillez y el entorno de la realidad inmediata.

Las relaciones de cercanía y vuelta a la realidad son visibles en los títulos de varios de los libros postmodernistas, con lo que se manifiesta la voluntad por recuperar lo inmediato. Así, conceptos como huellas, raíces, frutos, tierra, dan cuenta de ello, como también los objetos y actividades que tocan una caracterización regional: sonaja, quijongo, gleba, o simplemente referencias al ámbito cercano, la tierra, lo costarricense (tico, por ejemplo, en el romancero de Arturo Agüero).

La poesía de Rafael Estrada (1901-1934) es cronológicamente la primera que reúne en forma de libro y de modo sistemático las principales formas del código estético postmodernista. Pese a sus propias declaraciones en sentido contrario³, su obra unida en los tres tomos arriba mencionados organiza temática y literariamente la poesía sentimental del mundo cercano. La realidad concreta se observa y muestra en forma directa: "Una vez iba un hombre / por un camino. / ¡Era un camino largo, / muy largo! / Y estaba todo negro, / ¡muy negro! / porque toda la noche / había estado lloviendo" (Obra poética, p. 167)⁴; "ha pasado un carruaje, / ha pasado una niña, / ha pasado una vieja que llevaba un pañuelo / sobre la blanca testa, / se ha oído a lo lejos el pitazo del tren..." (Obra poética, p. 185). Este acercamiento a la realidad también se enuncia explícitamente, lo que confirma una conciencia deliberada de abandonar la ética de la fantasía: "¡Oh peligro del que duerme creyendo / que la ilusión halagadora es cierta..." (Obra poética, p. 218).

Es el mismo tópico que fundamenta la poesía de Max Jiménez (1900-1947), cuyos libros aluden a lo cercano y local. La intención de mostrar un mundo particular, no conocido por todos, lleva a Jiménez, como en su momento a Arturo Agüero y a Carlos Luis Sáenz, a explicar los alcances de sus obras. Jiménez, por ejemplo, explica el título Gleba, de su primer libro, y años después hace lo mismo con Quijongo. Se busca explorar el significado de lo inmediato en estos libros, ejemplo de lo cual es el poema "Manos", del primero de ellos: "Manos toscas de trabajo, / manos de pobre salario, / manos que han sido estropajo, / deuda del progreso diario" (Obra literaria, p. 150)⁵.

Es oportuno indicar que el lapso que transcurre durante la escritura de los poemas que integran Alas en fuga de Marchena corresponde con la etapa de transición del Modernismo al Postmodernismo. La poesía de Marchena participa de ambos momentos, y la oscilación entre uno y otro es el elemento que mejor define su obra. Además de todo lo expuesto en el capítulo anterior, Alas en fuga es una obra que se erige temáticamente en torno al mundo de la cercanía vital, lo que explica la importancia del pueblo rural, la habitación, los salones cerrados, los paisajes claramente identificables con la patria natal, la geografía local y el ámbito de los afectos privados. Poemas como "Anochecer campestre", "El árbol viejo", "Domingo rural". "El loco", "Juan Santamaría", "Elogio de las tres", o el "Romance de las carretas" son muestra de la ambivalencia temática e ideológica de la obra de Marchena.

Este acercamiento es el núcleo topológico principal desde el que se desprenden variados temas del entorno. Uno de los más destacados es el tema de la identidad local: aquellas referencias a la patria, la provincia, el terruño, la aldea o la ciudad. Ambos aspectos, la identificación del ser con un mundo, y la referencia a lo local, lo concreto, lo históricamente verificable, son los que dan forma a una nueva forma de entender la realidad. Más que un homenaje a la tierra natal o a las costumbres lugareñas (como en su momento fue el criollismo y el costumbrismo en la narrativa costarricense), el localismo se convierte, así, en una crítica al cosmopolitismo modernista. En la poesía postmodernista la toponimia costarricense es tan frecuente como lo fue en la producción realista-naturalista del país, pero las raíces estético-ideológicas son otras, porque mientras ésta despliega un enfoque documental y testimonial, aquélla proyecta y afirma el ser, y en cuanto tal se señala e identifica con claridad. Los lugares, provincias y comarcas se evocan y mencionan en cuanto representan al hablante lírico: Heredia, San Isidro de Coronado, San Ramón, Nicoya, Alajuelita, San Luis, las Tres Marías (conjunto montañoso cercano al valle central costarricense), el río Virilla, Santa Cruz, Alajuela, Zarcero; y desde luego, constantes referencias a Costa Rica.

Este móvil temático organiza de modo predominante el libro Viajes sentimentales de Estrada. La vuelta al pueblo natal--¿metáfora del retorno al antro materno?--es el tema que lo estructura y lo convierte en un diario de viaje: "El poeta, /

no es su poeta aún, quizá, / va / a visitar a su pueblo / después de tantos años de ausencia" (Obra poética, p. 100); "Como si fueras una ciudad de algún cuento / de hadas, pasas, pueblo mío, por mi pensamiento" (Obra poética, p. 123). Y el mismo motivo reaparece años después en la poesía de Arturo Agüero: "Por la antigua carretera / surcada por mis abuelos / a San José yo bajaba /.../ De cuando en cuando se encienden / por las vías del recuerdo / mil carbunclos melancólicos, / alma azul de viejos tiempos" (Romancero tico, p. 1)⁶; "Arbol de mi tierra, / guardián y ornamento de los valladares, / parasol borrado / de los cafetales, / poró familiar / de setos rurales:/ mi alma se queda / toda palpitante, / prendida en las puntas / de tus mil puñales" (Romancero tico, pp. 113-114).

El fenómeno del localismo es un fenómeno ideológico profundo que permite a un libro como Gleba, de Jiménez, publicado en París y en parte escrito fuera de Costa Rica, presentar poemas referidos a la identidad local, como el poema "Golfo de Nicoya": "Un abrazo de montañas / acaso de Dios mandato, / firme retén de aguas / gesto en azul cobalto. // Noble golfo de Nicoya, / tesoro de aguas, prisión, / cual sin cerrar una argolla / cincelada en ambición" (Obra literaria, p. 136). Asimismo resulta significativo, si se tiene en cuenta lo expuesto en el capítulo anterior a propósito de la imagen y prestigio del mundo cosmopolita, el poema-homenaje "Mensaje" que Asdrúbal Villalobos escribe (y fecha un 14 de julio), en el que la relación cosmópolis/mundo propio se enfoca desde una perspectiva en transgresora: "Yo ritmo para Francia con alma

campesina / fresca como un arroyo, fuerte como una encina, /
 el saludo afectuoso que en mi verso le envía / la sencillez del
 campo, la paz de la cabaña, / la majestad tranquila y azul de
 la montaña, / y todo lo que es rústico en esta patria mía!"
 (Frutos caídos, p. 53)⁷

El mundo de la provincia, del pueblo y de la pequeña ciudad es el límite temático y existencial dentro del que se configura la cosmovisión postmodernista. Para los costarricenses, los ejemplos de Rafael López Velarde, Luis Carlos López, Carlos Sabat Ercasty e incluso el Vallejo de Los heraldos negros fueron estimulantes y apropiados. Aprovecharon la importancia que tiene el mundo provinciano, a medio camino entre el desarrollo urbano y el ambiente rural, en el reducido espacio del valle intermontano central costarricense, para desarrollar un amplio abanico de temas referidos a lo cercano y a la añoranza sentimental. De gran desarrollo desde el punto de vista estético-ideológico, esta temática está en relación con aquella literatura impulsada por la así llamada generación mundonovista, cuyo interés por referirse a lo propio, a los valores de lo americano, a las circunstancias inmediatas y conocidas, permitió consolidar la reacción cosmopolita.

La visión de la provincia con frecuencia se asocia al mismo tiempo con la placidez y la melancolía. Un temprano poema de Marchena (publicado en 1918 como "Pincelada", luego integraría Alas en fuga, con el título "Sincronismo crepuscular") reúne con nitidez esa percepción: "En la apacible calma lugareña / la luz del sol prolonga su agonía; / como la tarde es gris, el

alma sueña / y siente el gozo en su melancolía /.../ Un reloj da las seis y a un tiempo mismo / se ensombrecen el alma y el paisaje" (Alas en fuga, p. 35), y el poema "Domingo rural" dice: "Traje vistoso de la moza aldeana / risa de niño que no va a la escuela; / el paño de billar de la plazuela / mucho más limpio está que entre semana" (Alas en fuga, p. 37). Es, en lo fundamental, la misma percepción que Asdrúbal Villalobos--poeta que también está a medio camino entre las generaciones modernista y postmodernista costarricenses--exhibe en "Momento provinciano": "Llueve hace días. La gente se arrebaña. / La ciudad silenciosa, como bajo un alero, / al pie de la montaña / espera resignada que cese el aguacero" (Frutos caídos, p. 72); o en "Cuando llego al pueblo": "Se adormila una pereza sobre el lecho de la calle / que remata su modorra con la humildad de la ermita; / se me alarga este camino que aromatiza tu talle / cuando vas para la misa, mi gentil costurerita!" (Frutos caídos, p. 59). En el poema "San Gabriel", Carlos Luis Sáenz evoca la comarca rural: "San Gabriel / tu verde tuna / y tus dulces granadillas. / Tres casitas encaladas / y los patios con gallinas. // Tu cuesta y tu puentecillo / de las piedras amarillas, / por donde tumban carretas / de amanecida" (Memorias de alegría, p. 92)⁸. Rafael Estrada resume y confirma la visión plácida y emocionada del pueblo natal, en parte porque la suya es una obra (sobre todo Viajes sentimentales) que se erige sobre la base de la emoción personal y la vivencia del mundo inmediato. El prosaísmo expresivo de los poemas de Viajes sentimentales--sobre lo que nos detendremos

más adelante--se asocia con la sencillez de la realidad percibida y en cierto sentido con la candidez afectiva que recorre todo el libro: "Yo, hacia mi pueblo, / --¡otra vez!-- / ¡después de tanto tiempo! / ¡Qué tesoro más grande! / Y yo me atrevo--hoy --/ y esto nadie lo sabe / --¡cómo van siquiera a sospecharlo!-- / a volver a mi pueblo, / donde pasó mi infancia / como cualquiera otra" (Obra poética, p. 102).

Algunos años después, Max Jiménez retoma la misma vivencia, pero desde una perspectiva distinta, y desde luego, despojada de idealismo, como en este poema que integra el libro Revenar (1936): "Mi pueblo es una lágrima, / que no resbala, / la campana rajada decidió dar las seis, / pero siempre las da. / Siempre ha cumplido la campana / con su obligación. / El pueblo no tiene habitantes / y se ha muerto un niño, un farol se deshizo en llanto" (Obra literaria, p. 383).

El acercamiento a la identidad local toca también el ámbito histórico, y en algún caso el político. Aunque la generación postmodernista lejos estuvo de la reproducción folclórica y estereotipada de los sectores sociales populares de la nación, el mundo de lo costarricense ingresa con claridad en su poesía. Julián Marchena tiene poemas referidos a aspectos puntuales de la historia, como "Juan Santamaría" (héroe costarricense, que como soldado raso pereció en una batalla frente a fuerzas colonialistas estadounidenses, a mitad del siglo XIX), el "Romance de las carretas" o "Elogio de las tres". En Raíces de esperanza, Carlos Luis Sáenz, con la reelaboración de ciertas coplas tradicionales, aborda temas concretísimos de la

realidad costarricense: "El ranchito bananero", "¡Costa Rica, tierra mía!", incluidos motivos de la cultura popular en poemas como "El juego'e pólvora". Y, desde luego, toda la poesía del Romancero tico de Agüero se sustenta en la base localista y en la referencia directa a los hechos de la realidad cotidiana costarricense, según lo muestran poemas como "La verdulera", "Un rezo de ánimas", "Nicoya", "Los lecheros de Coronado".

Una de las peculiaridades que le otorgan unidad al código estético postmodernista es su acercamiento a lo popular, a los temas y contenidos comunes, inmediatos y de una extendida vigencia social. Desde ese punto de vista, hay poesía popular por sus contenidos (y a veces por su forma) en Rafces de esperanza, y en la poesía neopopularizante de los "Motivos de portal", incluidos en Mulita mayor, de Carlos Luis Sáenz; en el Romancero tico, de Agüero; en Tierra marinera y Poesía infantil, de Luján; y en Memorias de alegría (1951), también de Sáenz, aunque publicado algo tardíamente.

Desde el punto de vista temático es clarísima la asociación entre lo inmediato, lo pueblerino y lo cotidiano. Este último es un motivo frecuente y variado en la poesía postmodernista, y es una tendencia, como algunas otras, que terminó desliziándose en la obra de los modernistas estudiados en el capítulo anterior: elementos referidos al mundo de lo inmediato muestran El libro de la hermana (1926) de Sotela; Los pájaros de la noche (1936) de Segura; Rasur o semana del esplendor (1946) de Brenes Mesén; o Ritmo doliente (1930) de Hernán Zamora Elizondo. Aceptar el tema de lo cotidiano es, además, admitir

que la poética de lo fantástico, lo trascendente y lejano, y aún más, el mundo del prestigio cosmopolita, han cedido importancia en favor de los valores que identifican al sujeto con la cultura originaria.

La poesía de Rafael Estrada es, en este sentido, un ejemplo de coherencia semántica: la cosmovisión que se configura en Huellas, su primer libro, se mantiene y desarrolla hasta Canciones y ensayos, la última poesía que reunió en forma de libro. Los hechos cotidianos, por su condición banal (es decir, humilde y elemental), permiten edificar una vivencia ya muy apartada de la solemnidad y la grandilocuencia: "Yo no sé por qué a veces / me pongo triste. / Me he asomado un momento / para ver la tarde: / el agua de la lluvia caía lentamente, / y allá lejos el sol encendía las nubes / tras los montes lejanos y azules; / ha pasado un carruaje..." (Obra poética, p. 185); "hace ya mucho rato / pasó maullando un gato, / la sirena de un auto... / el ruido de una fábrica..." (Obra poética, p. 235).

En la primera poesía de Fernando Centeno Güell--en cuya obra habremos de detenernos en el capítulo dedicado a la generación prevanguardista--el mundo doméstico tiene la misma importancia que para Estrada y Asdrúbal Villalobos; la poesía de su primera época--aproximadamente entre 1925 y 1935--participa de los aspectos que caracterizan el posmodernismo, según se observa en su poema "Nocturno": "Se han dormido los niños. Hay quietud en la casa. / Todo queda en silencio, y la madre repasa / su rosario de cuentas, sobre el viejo sofá. / En la sala desierta,

raras voces sonoras / dicen cosas extrañas...Un reloj da las horas... / Son las doce, y aún no ha venido el papá!"⁹.

La asociación entre lo cotidiano, lo doméstico y lo elemental cobró importancia con la poesía neopopularista de Carlos Luis Sáenz y de Fernando Luján, quienes dieron particular impulso a la poesía para niños. Del primero son estos versos: "Yo tenía las estrellas / en un pozo de la calle y debajo de unas hierbas / dos abejoncitos mansos /.../ Yo tenía el viento en los pies / cuando corría descalzo, / y un caballito de caña para correr al mercado" (Mulita mayor, p. 31)¹⁰. Luján, en el poema "Navidad" dice: "La abuela en la sala / poniendo el portal, / y el nieto más chico / haciendo de arriero: // conduce el borrico, / la vaca, el camello, / las blancas ovejas, / la cabra y el perro" (Tierra marinera, p. 94). Desde luego, la poesía para niños no representa, por sí misma, las tendencias estético-ideológicas del postmodernismo, pero resulta significativa la importancia que alcanzó como modalidad literaria, con la obra de estos dos escritores. La poesía para niños se relaciona con el ámbito de lo inmediato, la privacidad doméstica, la sencillez expresiva y el mundo de los afectos elementales. A esta poesía contribuyó sin duda la influencia de la poesía neopopularista de los españoles Juan Ramón Jiménez, García Lorca y Alberti, cuya obra desde los años treinta ya se conocía en Costa Rica; pero también pudieron haber sido determinantes los ejemplos de Gabriela Mistral (Desolación, Ternura), López Velarde y otros.

Lo vulgar e insubstancial deja de tener el fuerte sentido peyorativo que alcanzó en algunos momentos en la obra de los modernistas. Lejos de ello, lo inmediato y cotidiano está compuesto por el acontecer menor, los hechos banales y la percepción del mundo en función de las condiciones de la diaria realidad. Ese mundo se convierte en el núcleo central de un modo de representar literariamente la realidad. Alrededor del tema de lo vulgar hay diversos enfoques (melancolía, patetismo, humor, ironía, etc.), pero todos corresponden a un mismo principio: la transgresión de la solemnidad y la crítica a la literatura aristocratizante. Y si tenemos en cuenta el contexto de la historia literaria hispanoamericana, esta veta temática está alimentada por los poetas de la provincia, desde el Lugones del Lunario sentimental o los Poemas solariegos, hasta la poesía de López Velarde, César Vallejo (Los heraldos negros), Luis Carlos López (De mi villorio), Juana de Ibarbouro o Evaristo Carriego (El alma del suburbio)¹¹.

En esta poesía cobra especial atención cualquier acontecimiento, trátase de la banalidad cotidiana como de la circunstancia particular que rompe--aunque levemente--la incolora vida pueblerina. En la primera poesía de Max Jiménez hay ejemplos de lo primero: "Están en el camino / víctimas de las leyes, / los cuerpos extenuados, / lamiéndose, dos bueyes" (Obra literaria, p. 114); "Cayó junto al río enferma la vaca; / por hambre, por flaca / se muere la vaca" (Obra literaria, p. 147); "Y todas las noches, y hoy y mañana, / sola por mi calle te he de ver pasar" (Obra literaria, p. 225). Asdrúbal Villalobos--

que retoma y elabora ciertos temas de Carriego y Luis Carlos López--percibe no sin trazos irónicos su provincia natal así: "Pasa un perro faldero corriendo tras un gato; / un reloj da las cinco y señala las tres; / en vuestro seno, pueblo recogido y beato / todo marcha al revés!" (Frutos caídos, p. 72).

La vida provinciana está hecha de una conciencia del mundo establecida sobre la base de una moral limitada, y a veces ingenua. Todo esto lo reúne la cosmovisión de los postmodernistas; y como queda dicho, se aborda desde muy diversas perspectivas. Lo fundamental es el rescate temático de esa vida de provincia, y ejemplos de ello abundan en los poetas costarricenses. La poesía de Asdrúbal Villalobos fija con precisión los límites de la existencia pueblerina; a veces con humor, otras con ironía, muestra el significado del entorno inmediato: "Ciertamente, se explica la actitud del vecino / que usa sin cortapisas extremado rigor, / en evitar los medios de que el sietemesino / le regale sonrisas a su hijita menor" (Frutos caídos, p. 52); "Derrochando toda su sagacidad, / la costurerita,--nido de rubores-- / me pide con esos labios decidores, / que le cuente cosas de la Capital" (Frutos caídos, p. 60); "[el gamonal] Le ha dado al señor cura de su amplio patrimonio / ingentes sumas para la iglesia parroquial, / y tiene, con motivo del cuarto matrimonio, / allá en los tribunales un pleito judicial" (Frutos caídos, p. 77). La poesía de Fernando Centeno Güell también se acerca a ese mundo: "Ya va para el telar, solita, la hilandera / que es hija, según dice, del párroco Tomás... / No cuenta los diez años y al verla se

dijera / que tiene ya los doce, los quince, o mucho más /.../ Han pasado los años. Lo que hiciera la niña, / de aquel párroco hija, sólo Dios lo sabrá... / Mas la gente del barrio que en corrillos se apiña, / qué lástima--murmura--muy mal acabará"¹². El poema "Una vida", de Marchena, presenta la gris existencia de una mujer, y vista con detalle esa vida se constituye en una alegoría de la vida provinciana: "Una tarde miróse ante un espejo / y se extrañó de ver su rostro viejo. / Al final de su vida sin encantos / sólo quiere mojar de agua bendita / su frente, comulgar de mañanita / y sacudir el polvo de los santos" (Alas en fuga, p. 67). De modo semejante Max Jiménez aborda la mediocridad provinciana: "Eran tres chiquillas, / una sola su pena... / las tres de negro / por el mismo dolor / juntitas en su negro: / unidas por lo mucho / que ata el mismo sufrir" (Obra literaria, p. 146); "Se iba a misa del Gallo / y después de las doce, / que oían las estrellas, / los fieles recibían / la Santa Comunión" (Obra literaria, p.253).

El Romancero tico de Agüero es el ejemplo más sistemático de una organización poética del mundo provinciano y las relaciones que éste mantiene con la tradición rural campesina. Efectivamente, sus temas principales son aquellos que tienen que ver con el acontecer diario, la vida hogareña, y sobre todo con el rescate de los valores de lo nacional. Esta conciencia de lo nacional no apunta--como sí ocurrió en otra época (ver nota 1 al capítulo III)--a la formación de un discurso nacionalista, sino a la consolidación de lo que la poesía de la generación postmodernista fue gestando durante todos esos

años; esto es, la vuelta a la historia, aunque desde una óptica de la emoción y la nostalgia. En el Romancero tico--muy diferente de Concherías de Aquileo J. Echeverría, libro con el que la crítica literaria costarricense muchas veces lo ha relacionado y comparado--el mundo no se evoca ni por lo folclórico ni por lo humorístico (pese a que hay algunos pasajes de humor), sino fundamentalmente por lo que el mundo tiene de auténtico e identificador de la realidad pueblerina costarricense. Desde ese punto de vista, lejos de emparentarse con la poesía costumbrista o con las coplas de la tradición popular, está más vinculado con la ideología que subyace a la poesía ya examinada de Estrada, Marchena, Jiménez o Villalobos: la demostración de una visión provinciana del mundo.

La atención en lo pedestre es otra forma de transgresión. Lo insubstancial, lo inútil, lo carente de una aureola de prestigio literario--desde la axiología modernista, de tan fuerte vigencia, según queda indicado--son puntos de partida que refuerzan el tema nuclear de la vuelta a la realidad inmediata. El tratamiento de lo pedestre no siempre está exento de la presencia del humor, la ironía o el sarcasmo, porque la «desolemnización» o la antielocuencia son procedimientos con los que se despliega una crítica al código estético anterior. La poesía de Asdrúbal Villalobos se detiene en lo pequeño y banal, o como hemos indicado en otros ejemplos, en la insípida realidad pueblerina: "Y lo encuentran las tardes al umbral de la casa / contestando saludos de la gente que pasa, / feliz de que en el pueblo todos le dicen don" (Frutos caídos, p.77);

"Por el parque un borracho camina dando topes / y una mujer idiota insulta a un policial" (Frutos caídos, p.72). En Gleba Max Jiménez se detiene en las hormigas: "Tres mil trescientos treinta y tres, / orden numérico que viaja en tres. / Negra infinita sucesión / de uno, otro y otro tres; / larga y movible peregrinación / que traga viejas raíces de un ciprés" (Obra literaria, p. 110); y tanto uno como otro incorporan en la construcción de sus poemas el contraste irónico, sarcástico, que da lugar a un efecto de patetismo por su caída en la realidad concretísima: "Quise estrechar el divino / lirio de tu blanca mano, / pero mi esfuerzo fue vano, / que un guante de fino cuero / la llevaba aprisionada.../ Y como ibas enguantada / saludé con el sombrero" (Villalobos, Frutos caídos, p. 14); "Yo tengo una novia divina, / su risa es como un surtidor: / parece una libra esterlina / rodando sobre un mostrador" (Frutos caídos, p. 15); "Y cuando mi silencio como un paje discreto / se inclinaba ante ella para oír su secreto, / tornó a mirarme y dijo: ¿su familia está bien?..." (Frutos caídos, p. 24); "En un banco público, / bajo un farol claro, / está el pobre negro, / vendada la cara / con un paño blanco. / Bajo el farol claro / muy triste está el negro / pensando en lo triste / de su vida negra" (Jiménez, Obra literaria, p. 141); y al referirse a un castillo, antes glorioso, el poema "Fontainebleau" termina así: "Mas... / a la entrada dice: / «Prohibidos los almuerzos, / no pasen bicicletas; / los perros amarrados»" (Obra literaria, p. 165).

Lo que en un momento se pudo desarrollar como el tema de la dualidad ilusión-realidad, en Marchena se convierte, como en los ejemplos anteriores, en ironía y patetismo: "En una noche de imborrables huellas / en que, absorto en mi viaje a las estrellas, / las miraba acercarse poco a poco, // cortó las alas a mi fantasía / la voz de un rapazuelo que decía: / -- ¡Allí, en esa casa, vive un loco!" (Alas en fuga, p. 61). Y en un poema de Agüero, al describirse una figurilla religiosa en una reunión familiar, se dice: "Un San Jerónimo zonto / completa la compañía; / está desnudo y mantiene / hincadas sus dos rodillas, / mientras se golpea el pecho / con una piedra maciza. / Más que santo, pareciera / la escultura de un bañista / que se restregara el pecho / con una esponja rojiza" (Romancero tico, p. 69). El contraste irónico entre lo solemne y lo pedestre es, pues, un modelo estético-ideológico frecuente, que aparece desde muy temprano, como lo muestran algunos pasajes de Huellas de Estrada: "Murciélagos indiscretos me han visto / besar tus labios, abrazado a un Cristo" (Obra poética, p. 143); "¡Hasta el rojo decorado / de la casa episcopal / llega el loco desenfado / de la loca bacanal!" (Obra poética, p. 162); "hace ya mucho rato / pasó maullando un gato, / la sirena de un auto... / el ruido de una fábrica..." (Obra poética, p. 235).

Si constituyen temas fundamentales la identidad local, el acercamiento a lo cotidiano y el mundo de lo pueblerino, no falta la referencia al mundo de la actualidad. Sobre esto conviene distinguir dos cosas: por un lado, que a diferencia

del código estético modernista, el postmodernismo procura la construcción de realidades poéticas a partir de las referencias concretas del tiempo presente; y por otro lado, que esta inclinación prepara en varios sentidos la percepción crítica que vendría poco después con la generación prevanguardista, y con ella, con la gestación del período de vanguardia. Desde luego, ni el modernismo fue siempre ensoñador, fantasioso y anacrónico, ni el postmodernismo alcanzó a cohesionar una percepción completa y lúcida del mundo contemporáneo, pero asoma en esa nueva poesía una evidente inclinación por abandonar los temas de un prestigiado pasado heroico, legendario y lejano, y así permite el paso de los temas del aquí y el ahora.

En la poesía postmodernista la actualidad se interpreta desde dos perspectivas, algo diferentes entre sí, pero complementarias: la que valora el mundo percibido en cuanto recuerda y confirma la identidad nacional; y aquella otra que percibe el presente (y el futuro, a veces) como amenaza o intrusión. Aunque dispersas, hay referencias a la problemática del progreso, la modernización y en particular, a la ciudad. En ellas se configura un mundo en el que la realidad se impone sobre el ser; es decir, en el que las relaciones del individuo con su entorno están sujetas al tráfigo de la historia que con frecuencia se opone a la placidez evocada del mundo rural o pueblerino. Esta contradicción--que se acentúa en la producción poética posterior, según habrá ocasión de examinar--hace que se delimiten con precisión dos actitudes principales frente

al mundo: la nostalgia por la elementalidad de la aldea rural, y el recelo de la vida agitada de la ciudad modernizante. La confluencia de estos dos ámbitos existenciales hace pensar también en la importancia referencial del mundo provinciano; esto es, aquel mundo integrado por el pequeño poblado, mitad rural, mitad urbano, que por su misma condición ambivalente se convierte en el punto de referencia más adecuado a la cosmovisión postmodernista. Es decir, los poetas de provincia no lo son solo por su origen o por sus temas, sino por su actitud frente a una realidad ambigua.

En muchos casos, esta doble actitud da lugar a vivencias que aluden a la sensación de abandono, soledad o incertidumbre, como ocurre en algunos poemas de Marchena: "¡Yo soy un prisionero de las calles urbanas / que sufre una invencible nostalgia de praderas!" (Alas en fuga, p. 40); "Para alejar de mí la fiebre impura / con que el tráfigo diario nos apremia, / paso noches, insomne de locura, / al fulgor de mi lámpara bohemia" (Alas en fuga, p. 46); "Para librarme de la prosa vana / y contemplar de la ilusión el vuelo, / me paso largas horas en desvelo / asomado en silencio a mi ventana" (Alas en fuga, p. 61). También esta inquietud queda mostrada en la poesía de Fernando Luján. La evocación nostálgica de la vida rural se apoya, como en Marchena, en la idea de que la ciudad es una forma de prisión, según lo dice el poema "Encerrado en la ciudad": "Mis ojos miran el campo / a través de la ventana. // ¡Quién se fuera por la senda / camino de la montaña! // Escalar hasta su cumbre / por tocar estrellas bajas. // ¡Quién

se fuera y no volviera / de sus selvas azuladas!" (Tierra marinera, p. 74).

La vuelta a lo real lleva al presente, a la actualidad, según se desarrolla temáticamente en Huellas de Estrada: "Lejos de todo fingimiento de vida, / tengo fe en que buscas la senda escondida / en los antojos de tu vuelo sincero" (Obra poética, p. 141); "Y entonces vi hacia el mundo: / carne, oro y sangre; / me devoraba el hambre, / y por eso / desde entonces me volví meditabundo" (Obra poética, p. 168); y ese presente es el que suplanta el mundo con el que se identifica el ser, como lo establece la poesía de Agüero: "¡Oh camino sepultado / bajo losas de cemento, / cuán alegre te ponías / al paso de los lecheros! / Con ruedas de hule te escribe / un epitafio el progreso. / ¡Jinetes de San Isidro / que estáis desapareciendo, / vuestras figuras serán / vagos trozos del recuerdo" (Romancero tico, pp. 7-8); "¡Santo Cristo de Esquipulas, / milagroso Cristo de ébano, / concédenos el milagro / de ver siempre en nuestro pueblo / las candorosas costumbres / que está borrando el progreso" (Romancero tico, p. 13); y asimismo en Marchena, cuyo poema "El mar" contiene dos motivos complementarios, esto es, la modernidad y el desplazamiento del cosmopolitismo: "Hoy que su indócil lomo domeña el trasatlántico / su rumor ya no tiene sonoridad de cántico. / Afrodita no existe. Neptuno es solo un nombre" (Alas en fuga, p. 27). Max Jiménez, que está a medio camino entre la percepción postmoder- nista y la que se desplegaría con el período de vanguardia, expone momentos de pesimismo y desazón ante el futuro: "Cansado

de futuro: / la ley de ir adelante, / allá el fondo es obscuro, / el pasado, brillante /.../ Las vanas ilusiones de volver al pasado / que al fin quedan sepultas, y todo es olvidado" (Obra literaria, p. 233).

Difuminado y basado en una percepción ingenua, y por ello mismo incompleta, para la poesía postmodernista el concepto de progreso es el eje temático que pone en relación la imagen plácida y eufórica del mundo rural (o provinciano) costarricense, con la imagen del mundo contemporáneo cada vez más acelerado y complejo. Eso expresan los poemas de Agüero y Marchena, y en gran medida se despliega en la poesía de Max Jiménez: "Ahí están los relojes de las catedrales / vigías de un solo ojo sobre la ciudad, / con sus brazos largos de gestos extraños / que se abren y oprimen la gran capital" (Obra literaria, p. 117); "Envejeció en una noche / la ciudad, / sólo una torre ha resistido / a los cabellos de la Navidad" (Obra literaria, p. 186); "Pájaros de cerebro humano: / Sois en las batallas / futuro de cadáveres / que quiere llevar muertos. / Aguilas de los lagos... / Suicidio que aplaude / el espectador progreso" (Obra literaria, p. 193); "Hace un viento de océano; / tal vez al doblar la esquina / me voy a encontrar el mar" (Obra literaria, p. 198); y la imagen de un tren se presenta así: "y la sierpe con su acero a la cabeza / cobra alas por los campos / y contrasta con lo plácido / y lo lento de la vida cotidiana. // El silbido / hace una herida / en la vida / campesina" (Obra literaria, p. 207), tema que también había recogido Asdrúbal Villalobos: "Lanza el tren un pitazo

y atraviesa crujiente / por los campos poblados de maizales en flor /.../ No saben los labriegos por qué en sus corazones / despierta el tren que pasa tan rara sugestión /.../ El tren es un amigo con excentricidades / como ésta de ser ágil y gran madrugador, / que recoge en los pueblos las grandes novedades / y las cuenta al labriego con nervioso temblor" (Frutos caídos, p. 46).

Al ponerse en relación el concepto de progreso material (esto es, modernización tecnológica, comodidades, servicios) con el tema de la ciudad, la tónica de la poesía postmodernista inaugura un tema que con el tiempo adquiere un desarrollo más profundo: el inminente cambio del concepto de historia. Ello explica que temática e ideológicamente tenga tanta importancia la dualidad mundo rural/mundo urbano. Este último se asocia con la desazón, la soledad, la incertidumbre, y en algunos casos extremos con la angustia y la sordidez. El mundo rural, por el contrario, se relaciona con la identidad primigenia, la placidez espiritual, la sencillez, y en cierto modo a la vuelta a una edad feliz. Aunque son muy diferentes los grados de atención y énfasis que se le otorga al tema entre los poetas postmodernistas que aquí hemos tratado, en general el mundo de lo funesto, lo injusto y lo morboso se aloja en la ciudad. Tal percepción la recogen y muestran con claridad los poemas que integran Raíces de esperanza de Carlos Luis Sáenz. Por sus contenidos, estos poemas (una buena parte dedicada a la guerra civil española; otra dedicada a la crítica política costarricense) son ejemplos de una etapa preliminar en el surgimiento

de la llamada «poesía social». El origen que los motiva es la voluntad de reformular la poética de la idealización y la fantasía, en favor de una práctica literaria referida a la historia. En tal sentido, no solo por razones cronológicas, sino fundamentalmente estético-ideológicas, la poesía testimonial de Raíces de esperanza está más cerca del postmodernismo costarricense.

La actitud de acercamiento al entorno inmediato, tema que fundamenta todas las variantes examinadas hasta ahora, pone en relación tres problemas centrales para la configuración semántica del código estético postmodernista: reafirmar la pertenencia ética y política a aquel mundo de los orígenes que asegura la autoidentidad; incorporar temas de la vida cotidiana al acervo literario, con lo que se busca transformar una axiología literaria de la tradición inmediatamente anterior; y crear una propuesta poética que diera cuenta de una ideología de lo nacional, desde una perspectiva estética.

IV.2.2. El mundo privado

Este es otro gran tópico de la poesía postmodernista. Es, desde luego, una forma de acceder al entorno inmediato, y toda la red temática que se examinará en este apartado es una respuesta a la expansividad de la cosmovisión modernista (a su amor por lo cosmopolita, sobre todo), pero al mismo tiempo, una forma de destacar las relaciones entre el mundo exterior (la realidad concreta) y la emoción personal.

Enunciado en un sentido general, el mundo privado toca principalmente dos ámbitos temáticos: la alusión al mundo interior del sujeto, y la referencia a los entornos cerrados, íntimos, y si se quiere, de la vida doméstica. Teniendo en cuenta la ordenación establecida por Federico de Onís con respecto a las variantes del postmodernismo hispanoamericano, se trata del vuelco poético hacia la confesión, y al mismo tiempo hacia aquel prosaísmo sentimental vinculado con el hogar, la patria o la vida sencilla¹³.

El tema constante es el mundo afectivo del sujeto; esto es, el mundo del yo. Hay tres temas que también dan cuenta de la actitud del sujeto ante el mundo: la melancolía, lo efímero (esto es, el paso del tiempo), y el tedio ante la realidad.

Más que entidades conceptuales, estos tres temas son posturas frente al mundo, y como tales tendrán que examinarse, junto a algunas otras, en la sección dedicada a los procedimientos constructivos del texto postmodernista. Pero en este caso, lo importante es que esos tres temas son parte de un fenómeno cosmovisionario mayor. Con el postmodernismo toma forma una valoración distinta de la realidad, y se genera una valoración del entorno inmediato; con ello la historia patria, el pueblo, la provincia y la realidad social adquieren gran importancia. Pero al mismo tiempo, se hace visible un peculiar rasgo en su percepción del mundo: la resistencia a la modernización, con lo cual la dualidad ciudad/campo, o progreso/mundo elemental, no solo se manifiestan como temas, sino también como motivos del desasosiego. La realidad se representa como

ambigua, ambivalente, cambiante, y en consecuencia aparecen los sentimientos de melancolía, incertidumbre, nostalgia por lo que va desapareciendo; en todo caso, desubicación y abulia ante un mundo que se transforma y sobre el cual no cabe otra postura que la contemplación pasiva y desganada. Este hecho despierta la posibilidad de explorar (y explotar) el mundo de lo sentimental, a veces del patetismo, como recurso expresivo. Por ello, el postmodernismo ha quedado asociado a la emoción personal, a lo sencillo, a los cálidos afectos, y sobre todo a la despreocupación por el fetichismo estético en favor de la confesión directa del sujeto lírico. Así, a diferencia de lo examinado en el modernismo, con esta nueva poesía el yo queda más expuesto y sus contornos son mucho más precisos.

Afrontar sin respuesta segura y definida la aceleración de la historia, da lugar a la melancolía, la inactividad y en algunos casos el descreimiento, toda vez que el sujeto resulta incapaz de actuar ante el mundo que lo rodea. Este fenómeno-- que será más profundo y complejo años después, y de lo que dará cuenta otra generación literaria, la segunda de vanguardia-- se formaliza estéticamente, en el caso de los postmodernistas, con los temas de la melancolía y el tedio.

En el caso de la poesía de Julián Marchena, son muchos los poemas que exhiben el mundo interior del sujeto lírico. Desde tal punto de vista, se apartan de los procedimientos discursivos modernistas (según los cuales se procura un ocultamiento del yo en favor de una mostración del mundo exterior). Ejemplos reveladores son las secciones tituladas "Interior" y

"Los collares del recuerdo" de Alas en fuga; a diferencia del resto del libro, en ellas el tema mayor es la subjetivización del mundo, y dentro de esta modalidad, la expresión de una cosmovisión melancólica y nostálgica es frecuente: "Sufro el cansancio de una vida fútil / que se consume en torpes devaneos: / en mi interior se agitan los deseos / como las velas de una barca inútil" (Alas en fuga, p. 45); "...no dejes de sonreír a todo / a través de la niebla de tu melancolía" (Alas en fuga, p. 57); "Todo lo que se pierde, lo ido, lo que pasa, / me deja una tristeza mejor que la alegría. / ¡Oh encanto sin palabras / de la melancolía!" (Alas en fuga, p. 79); "mientras haya en mis labios la flor de una sonrisa / he de alzar en silencio mi copa de amargura" (Alas en fuga, p. 85).

En la obra de Rafael Estrada, el peso temático de la melancolía hace posible que el mundo se configure en términos del contraste entre las condiciones de la realidad exterior y los afectos interiores: "En los salones regios / palpitan los corazones.../ Ven ensueños los tristes... / ...Melancolía... // El recuerdo de las horas / nacaradas...; / y el recuerdo / de las horas marchitas... / ...Melancolía..." (Obra poética, p. 163); "Yo no sé por qué a veces / me pongo triste. / Me he asomado un momento / para ver la tarde: / el agua de la lluvia caía lentamente, / y allá lejos el sol encendía las nubes / tras los montes lejanos y azules; / ha pasado un carruaje..." (Obra poética, p. 185); "El dolor que me agobia / se esfuma y se me pierde / y me parece que alguien / toca mi corazón..."

(Obra poética, p. 217). El segundo tomo de poemas de Estrada, Viajes sentimentales, es el desarrollo temático de la emoción ante la vuelta al mundo del pasado, al pueblo natal, y en ese estado de cosas el asunto dominante no es una imagen de la provincia, sino la expresión de un afecto, y desde luego la percepción melancólica del mundo. Recuerdo, deseo o ansiedad no son sino variantes de esa postura central: "Así veo, encantado, lo que evoca mi mente / en la fiebre ardorosa del delirio consciente... / ¡Así!...como veía mi infantil albedrío, / los ojos soñadores, en las aguas del río.../ ¡Y como si fueras una ciudad de un bello cuento / de hadas, pasas, pueblo mío, por mi pensamiento...!" (Obra poética, p. 124).

Esta percepción del mundo originario (el pueblo, la aldea) que caracteriza Viajes sentimentales de Estrada, también envuelve libros como el Romancero tico de Agüero, y algunos tramos importantes de Sonaja de Max Jiménez. En el Romancero tico la expresión melancólica es la del hombre de la ciudad, otrora mozuelo campesino, que añora aquel mundo pueblerino, al que sabe no puede volver: "De cuando en cuando se encienden / por las vías del recuerdo / mil carbunclos melancólicos, / alma azul de viejos tiempos; / y cuando quiero llorar / tales días sin regreso, / para contener el llanto / cierro los ojos y veo / el desfile cotidiano / de los rústicos lecheros. / Majan mi alma los cascos / al trotar en el recuerdo" (Romancero tico, pp. 1-2); "Santo Domingo de Heredia, / lugar de mis correrías / y diabluras infantiles /.../ ¡Sana vida patriarcal! / ¡Oh costumbres tan genuinas! / Vida del campo, ¡cuánto /

me caló tu poesía!" (Romancero tico, pp. 64-65). Por su parte, escrito y fechado en París, el poema "Rastros" de Max Jiménez participa de la misma vivencia, a su modo: "Mal del pedazo mío de tierra, / mal del crepúsculo / que enciende mi arboleda /.../ Mal, mal muy triste, / mal sin sol; / parece esto una mueca / de la lejana tierra / de donde vine yo..." (Obra literaria, pp. 175-176); pero en general es una actitud extendida, con diverso énfasis, a través de toda su obra: "Cuando recuerdo que llevo la vida de prestado, / ¡y tantos se han ido! / Cuando veo al cariño vestir las almas de colores / e interno que de amores me he de quedar escueto..." (Obra literaria, p. 205).

El tema de la melancolía se asocia con el tema del tiempo. Lo efímero, lo pasajero, el "hilo del recuerdo" (Marchena), son variedades temáticas que confirman, sobre cualquier otra cosa, un modo de representar la realidad basado en la búsqueda de un mundo ya perdido, o al menos huido. Ejemplos se multiplican, como lo muestra la primera poesía de Centeno Güell: "Hoy todo ha muerto. En tanto que me alejo, / muy quedo, el labio trémulo te nombra, / y cual si fuese el alma de aquel viejo / amor que alienta aún entre las ruinas / desde el silencio del alero en sombra / se lanza hacia el azul la golondrina..." (Padilla, Antología, p. 102); "Del nido abandonado solo queda / el blando almohadón de seda y nieve... /.../ En él reclino mi cabeza ardiente / y al ver el lecho donde está, vacío; / te llamo con angustia, y en el frío / cuarto responde el eco solamente..." (Padilla, Antología, p. 101). Tal es, asimismo, uno

de los grandes temas de Alas en fuga de Marchena, aunque para este poeta, lo efímero no siempre se asocia con lo perdido definitivamente; a veces resulta sugestivo y seductor: "Amo mucho las rosas porque viven / escasamente un día; / si fueran inmortales / ya no las amaría" (Alas en fuga, p. 79); "No somos lo que fuimos, ni aun lo que seremos. / ¡Nadie lo pensaría! / Sin embargo--mas no te pongas fría-- / un hilo de recuerdo nos une todavía / débil, muy débilmente... / ¿lo rompemos?" (Alas en fuga, p. 83).

Hay que tener en cuenta el libro de prosas poéticas y cancioncillas Mulita mayor de Carlos Luis Sáenz. Aunque fue escrito hacia 1940--es decir, ya en declinación la poética postmodernista--está elaborado sobre la base de la nostalgia por una edad dorada (la infancia del sujeto lírico), que se evoca a partir de una lúcida conciencia del paso del tiempo¹⁴. Percibido por la crítica literaria como un ejemplo de literatura para niños, tiene más bien una «fisonomía poética» que se acerca más a la literatura de evocaciones y memorias de quien ve el mundo desde la adultez, que, además, contempla el tráfago contemporáneo. Sin negar, por ello, que Mulita mayor participe en sus formas y procedimientos de la literatura para niños--que por lo demás su autor cultivó con extraordinaria frecuencia--nuestra idea es que está más cerca de los códigos propuestos por el postmodernismo (y en este caso, por su configuración temática), sobre lo cual hay absoluta ausencia de consideraciones.

En general el t3pico de la fugacidad de la vida corresponde ideol3gicamente a la percepci3n de la realidad hist3rica en su continuo proceso de cambio y modernizaci3n. Aunque se puede tratar desde otra perspectiva que lo vincula con otra modalidad po3tica--las relaciones entre el tiempo, la destrucci3n, el fatalismo y la angustia existencial son fen3menos que toman forma con la generaci3n prevanguardista--para Max Jim3nez el tema del paso del tiempo tambi3n participa de esta problem3tica que ahora examinamos. De su primer libro, Gleba, son estas muestras: "Relojes de las calles, / que marcan tranquilos / el pasar de todos" (Obra literaria, p. 117); "¿Verdad que nunca, / nunca me has de dejar? / Porque uno se muere, / pero sigue viviendo. / ¿Verdad?" (Obra literaria, p. 157); y de sus libros siguientes: "Por la tarde que muere / y no ha de regresar, / por la mujer que pasa / y no hemos de ver m3s; / por el 3rbol sin hojas, / por la flor ya marchita: / dolor" (Obra literaria, p. 209); "Ya te has hecho vieja, pasi3n de mis veinte a3os; / mi mundo eran tus ojos, tus dos ojos casta3os. / ¡Qu3 da3o el de los a3os, pasi3n de mis veinte a3os!" (Obra literaria, p. 222).

Como el referido a la melancol3a, los temas del tedio y la abulia son otras formas de organizar literariamente la peculiar relaci3n que la generaci3n postmodernista establece con la realidad; esto es, la inconsistencia ideol3gica entre la modernizaci3n y la aceleraci3n de la historia. Es, en cierto modo, un reconocimiento de parte del sujeto de su limitada capacidad de actuar ante el tiempo y la historia que avanzan.

Con la poesía de Marchena que se empieza a desarrollar este motivo literario: "Sufro el cansancio de una vida fútil / que se consume en torpes devaneos" (Alas en fuga, p. 45); "Para librarme de la prosa vana / y contemplar de la ilusión el vuelo / me paso largas horas en desvelo / asomado en silencio a mi ventana" (Alas en fuga, p. 66); "Pasan las horas lentas de agonía / sin que nada a la vida me despierte /.../ La espera se prolonga todavía / entre mi angustia y mi ambición inerte" (Alas en fuga, p. 111); "Cuando vencido por la desventura / palpé el horror de mi existencia vana" (Alas en fuga, p. 158).

Para Estrada existe una estrecha relación entre el tema del tedio y la autocontemplación del ser en su condición de abandono e incertidumbre: "...yo me siento a mí mismo / contenido en un ser que no es el mío /.../ La misma ley que rige este espejismo, / sé que me lleva hacia el lugar que ansío, / me deja inmóvil, o me da el vacío" (Obra poética, p. 64); "Sigo siempre la pauta fatal de incertidumbre / que me baja al abismo y me asciende a la cumbre, / y ni en uno ni en otro satisfago mi ser" (Obra poética, p. 65); "Ni lloré con el llanto, / ni reí con la risa, / ni palpité en los aires / como las palmeras: / indiferente, solo, / conmigo reía, / conmigo lloraba, / y encontré que en mi espíritu / había solo un reflejo / pálido del mundo..." (Obra poética, p. 75); "Las calles desoladas.../ ni un color, ni un transeúnte.../ todo gris, todo triste, / ¡gris y triste, como la tarde /.../ Así pasan las noches; antes de acostarme escucho / las gotas que caen lentas / y el crujir del alero..." (Obra poética, p. 232).

Y en el caso de Max Jiménez, sobre todo en su libro Quijongo, la abulia es uno de los sentimientos más visibles: "El ánimo sin jugo, / cuando todo es lo mismo.../ Cuando el sol nada prende / ni la noche hace noche /.../ No ir tras los días; / dejar que en el tiempo / nos bañen las horas..." (Obra literaria, p. 227); "vacío que es tristeza por todo mi pasado / como una mano exangüe que no logra estrechar..." (Obra literaria, p. 233); "Como lluvia de pueblo tengo yo el alma, / sintiendo por las venas toda una historia de melancolías; / como lluvia de pueblo tengo yo el alma, / me parece que fijos se han quedado los días" (Obra literaria, p. 235); "como entrar en un túnel que no tiene salida, / como si el mundo fuera de un solo color, / sin que nadie se ausente eterna despedida / de mi propio fastidio cansado espectador" (Obra literaria, p. 249).

Melancolía, tedio, sentimientos de lo efímero son los que configuran el mundo interior del sujeto lírico en la poesía postmodernista. Por ese mismo énfasis en los mundos interiores, adquiere particular relevancia el ámbito cerrado, la habitación, el espacio menor, y la existencia privada. Teniendo en consideración lo examinado hasta aquí, es notable la coherencia semántica que ofrece el postmodernismo, toda vez que todos los rasgos que lo caracterizan conducen a una cosmovisión donde lo cercano y preciso privan sobre los mundos extraños (incluidos los lejanos) o fantasiosos. Tomada así, esta conciencia del mundo es análoga a la vida de la habitación cerrada, y se constituye en usual motivo literario. En Centeno

Güell: "Hay quietud en la casa. / Todo queda en silencio, y la madre repasa / su rosario de cuentas, sobre el viejo sofá. / En la sala desierta, raras voces sonoras / dicen cosas extrañas..." (Padilla, Antología, p. 101); en Carlos Luis Sáenz: "En la casa en que yo vivo / muriendo con mis hermanos: / bajo su techo inclemente / goteando siempre de llanto..." (Raíces de esperanza, p. 38); "En la alcoba que huele a azucenas y rosas / ante el Cristo que evoca su vieja aristocracia / --traído de Guatemala en época dudosa--, // se persigna en silencio, luego con devoción, / su voz dulce y amada comienza la oración" (Padilla, Antología, p. 209); en Julián Marchena: "Late mi corazón lleno de ausencia. / Para olvidar un rato, leo y fumo: / como si reflejara mi existencia / en leves espirales sube el humo" (Alas en fuga, p. 65); "Con cansado ademán la luz extingo, // y envuelta en la penumbra del ambiente, / mi alma sin ti, en su orfandad se siente / sola, como una calle de domingo" (Alas en fuga, p. 105); "Sobre mi corazón se manifiesta, / a pesar de su franca lozanía, / un aire vago de melancolía / como de sala donde hubo fiesta" (Alas en fuga, p. 113); en Asdrúbal Villalobos: "Cuando a su alcoba llega por la mañana / el aliento aromado de los claveles, / los ruiseñores vuelan a su ventana" (Frutos caídos, p. 42); "Cose que cose tras la ventana, / es una rosa que una mañana / se fue a hurtadillas de su rosal" (Frutos caídos, p. 58); "Soledad de mi cuarto. Turban la quieta noche / rumor de frases truncas de un lejano relato, / alegres carcajadas en vehemente derroche, / y allá

por los tejados, el maullido de un gato" (Frutos caídos, p. 74); en Rafael Estrada: "Así pasan mis noches; / antes de acostarme escucho / las gotas que caen lentas / y el crujir del alero...// una perdida gota / que cae de vez en cuando / me llena de amargo / recuerdo la lectura" (Obra poética, p. 232).

Ya lo hemos visto: el énfasis en el mundo interior formaliza un cambio fundamental con respecto al código estético modernista. Para este último, el ocultamiento de la realidad subjetiva refuerza la observación y mostración del mundo exterior. Para el código estético postmodernista, la realidad exterior no desaparece, pero se muestra «contaminada» de subjetividad. Pero, además, es la subjetividad convertida en tema, según se muestra en poemas de Max Jiménez: "el día gris / por el gris del alma mía" (Obra literaria, p. 105); "Cuando siento que se apagan las gentes de mi lado.../ es entonces, / entonces, / ¡cuando me aterra esta vida que llevo de prestado!" (Obra literaria, p. 205); "Yo sé de tus tristezas, / yo sé que las auroras no te logran consolar, / yo conozco tus penas, corazón del mar" (Obra literaria, p. 234); "Como lluvia de pueblo tengo yo el alma, / sintiendo por las venas toda una historia de melancolía; / como lluvia de pueblo tengo yo el alma" (Obra literaria, p. 235); "Agobio en el arroyo / de mis desilusiones, / tristeza mía / asilo de mi eterno descontento" (Obra literaria, p. 250). Según Estrada: "¿Cómo caíste, alma mía? --¿En la hoguera / de mi cuerpo descuentas alguna pena?" (Obra poética, p. 147); "Y yo mismo me pierdo si, celosa, / regresa mi alma inquieta: ese día / de nostalgia solloza el alma mía"

(Obra poética, p. 156); "Y mi alma desde adentro / se ha puesto triste, / y mi pecho se ha turbado / y me he puesto a sollozar y a suspirar / amargamente..." (Obra poética, p. 185); "¡Ser solo de verdad! / ¡Vivir en torno mío / la soledad que siento en torno de mi alma!" (Obra poética, p. 60). Según Villalobos: "Me invade una tristeza y una melancolía / de sentirme en el pueblo como una nota rara, / de vivir esta vida cuya ingenua alegría / un ansia insatisfecha de querer acibara" (Frutos caídos, p. 74); "Empero tú sabes, golondrina triste, / que aquí dentro del pecho, --¿verdad que lo sabes?-- / en vez de la calma que tú me perdiste / se agitan, temblonas, tus alitas suaves" (Frutos caídos, p. 17).

IV.2.3. La vuelta a lo primigenio

Pese a que este tópico no es atributo exclusivo de la poesía postmodernista (apenas es necesario recordar su extenso recorrido en la tradición literaria de Occidente), su importancia con relación al contexto histórico-literario anterior es cualitativamente significativa. Además, no se trata de un tópico que se despliega temáticamente en abstracto; por el contrario, la particularidad que ofrece la poesía postmodernista costarricense consiste en asociarlo, de modo directo y sistemático, con una idea de nación. Patria natal y mundo primigenio (el agro, la aldea rural, la placidez del paisaje) se ponen en relación. Por ello, la substancia temática no es la vuelta a lo natural, sino la conciencia del mundo en cuanto éste muestra de originario, auténtico y cercano. Desde ese

punto de vista la nación costarricense se representa como lo natural, lo genuino e identificador del ser.

Hay relaciones entre este modo de percibir la realidad costarricense y el contexto histórico en el que se organiza la producción literaria de Hispanoamérica. De conformidad con la ordenación de Goic, el momento de actividad y vigencia de la que llama la generación mundonovista, con el de nuestra generación poética postmodernista¹⁵. Efectivamente, en ambos casos se trata de representar aspectos de la vida nacional, y sobre todo de definir la realidad con apego a la idea del mundo y del ser humano en cuanto naturaleza. Desde luego, los alcances temáticos para la novela (a lo que atiende el profesor Goic) son diferentes que para el caso de la poesía que nos ocupa, pero evidentemente el punto de partida cosmovisionario es el mismo.

Por las características del tópico, son pocas las variantes que ofrece, dentro del código estético postmodernista; en lo fundamental, se trata de un acercamiento afectivo, y en consecuencia una marcada valoración de lo natural. La misma ambigua relación del sujeto con el mundo (que es, al mismo tiempo, la ciudad y el campo), y en algunos casos la doble condición de ese sujeto (el ciudadano que retorna a su mundo natal, pueblerino y elemental, según se presenta en la poesía de Estrada, Agüero o Sáenz) otorgan relevancia temática a la nostalgia por un bien (un lugar, una época) perdido. A partir de tal conciencia del mundo, lo natural es signo de lo que sobrevive, y en consecuencia, de lo positivo. Es la modeliza-

ción ideológica que se organiza en la poesía de Estrada: "¡Y que llueva la lluvia! / ¡Despierto voy a esperar / el beso del alba rubia / que me vendrá a despertar!" (Obra poética, p. 160); "Me he detenido a ver, desde la cumbre, / la meseta / y los montes lejanos; / en la primavera hierven, bajo el sol, / cinco, seis, ocho ciudades; / en los segundos, hierven también, / bajo el sol, los caminos, / los bosques, los potreros, / los puntos / --amarillos, blancos, negros-- / del ganado" (Obra poética, p. 105); "Recuerdo el día, con su sol de oro, / con su luz de oro, / con sus preocupaciones de oro. / Recuerdo el día, que parece aclarar todas las cosas..." (Obra poética, p. 57).

Esta misma experiencia de la naturaleza constituye el núcleo de sentido más visible en Tierra marinera de Fernando Luján. Su acercamiento al mundo y al paisaje naturales, sobre todo el marino, es al mismo tiempo deseo, exhortación, nostalgia y exaltación de lo primigenio: "¡Pescador, mi pescador, / no bebas más en el bar / y llena tu corazón / con el salitre del mar" (Tierra marinera, p. 16); "Yo soñaba con el mar / sin haber visto la mar" (Tierra marinera, p. 20); "¡Alegría, labradores, / la verde primavera anuncia sus albores! // Azahares en los naranjos / y rosas en los jardines" (Tierra marinera, p. 69); "Mis ojos miran el campo / a través de la ventana. // ¡Quién se fuera por la senda / camino de la montaña!" (Tierra marinera, p. 74). En la poesía de Max Jiménez no hay una actitud eufórica, pero sí persiste la afirmación de lo primigenio: "Se hace paño de lágrimas el

suelo, / manos que acopian de la lluvia el duelo / en que hoy parece desahogarse el cielo" (Obra literaria, p. 107); "He quedado sin ramas, / he quedado como árbol / que arrecia el huracán. // Cual hueco de la tierra / que no infunde terror, / cual cráter apagado / de histórico volcán" (Obra literaria, p. 109); "Se traga al sol la montaña / al reflejar su luz bella. / Venus tornóse en estrella, / la tierra...en sangre se baña..." (Obra literaria, p. 137); "Hace un viento de océano; / tal vez al doblar la esquina / me voy a encontrar el mar. / El viento de hoy es paisano / y dibuja una marina / bajo el azul ultramar" (Obra literaria, p. 198); "La tarde se diluye / en la vida campesina. / El sol, con su fiesta, / alimenta la boca / insaciable del horizonte. / Una tarde que se duerme / en su propia voluntad" (Obra literaria, p. 239).

Con la mediación de este tópico de la vuelta a lo primigenio, la vida campesina y el paisaje rural adquieren temáticamente mayor significación. El paisaje y sus habitantes, son parte de la identidad personal del sujeto que se emociona ante ellos. Tal es la importancia, por ejemplo, que tiene el paisajismo de la poesía de Marchena; en ella, el paisaje es tanto un móvil estético (ver Capítulo III) como un móvil existencial: el mundo rural se asocia a la placidez, y ella a un estado de conciencia que añora la armonía y la belleza. Por ello, entre otras cosas, hemos afirmado que Marchena es un poeta de transición entre la estética modernista y la postmodernista; en su obra se representan los dos modos fundamentales que caracterizan a una y otra modalidades: la percepción

estetizante y la percepción sentimental¹⁶. En este estado de cosas, el paisaje con frecuencia se subjetiviza: "En la apacible calma lugareña / la luz del sol prolonga su agonía; / como la tarde es gris, el alma sueña / y siente el gozo en su melancolía /.../ Un reloj da las seis y a un mismo tiempo / se ensombrecen el alma y el paisaje" (Alas en fuga, p. 35); "El alba es oro pálido sobre el campo dormido; / un viento aletargado roza las arboledas...// Sobre la fronda húmeda que brillantó el rocío / miro surgir de pronto blanca paloma en vuelo, / y al borrarle a lo lejos, entre un claro del cielo, / ya no sé si es paloma o pensamiento mío" (Alas en fuga, p. 39). Se trata, también, del mismo procedimiento que en la poesía de Arturo Agüero se despliega, como parte de la valoración del mundo nacional: "La ventana abierta encuadra / el paisaje de los campos: / brillo de pintura fresca, / contraste de tonos glaucos / y verde oscuro, contrastes / bajo un cielo gris de mayo. / La tarde lloró incansable / sobre el lecho de los campos" (Romancero tico, p. 26); "Las reinas de la noche / --majestades sencillas-- / exhiben sus fustanes / de blancas muselinas, / como nuestras mujeres / de ayer, las campesinas / que pasaban ufanas / los domingos a misa" (Romancero tico, p. 85); "¡Ah, qué profunda elocuencia / la que recibe el silencio / con la rumia y los perfumes, / las sombras y los luceros, / el aullar de los coyotes / y el canto de los «cuyeos»!" (Romancero tico, p. 109). En la poesía de Asdrúbal Villalobos: "Ha diluido en el aire / un ligero color opalescente / la luz crepuscular /.../ En el árbol que frente de mi

casa / en puntillas recibe el beso alado / y amoroso del sol, / cantan los pajarillos / la despedida del enamorado / que en lo alto del cielo, / bordó el postrer adiós en el pañuelo / de un rosado arrebol" (Frutos caídos, p. 30). En Estrada: "En el claro firmamento / riela la luna blanca. / Tal brilla la alegría / en los ámbitos de mi alma" (Obra poética, p. 150); "Así, en el silencio de la noche tranquila / me quedé contemplando, extático, la luna; / la abrigaban las nubes; y al abrigar la luna, / se llenaban de luz argentina las nubes. /.../ Mis ojos en la noche el misterio gozaron.../ Luego, sólo allá lejos el azul manso dormía, / y en su lecho argentino la luna se veía..." (Obra poética, p. 169); "Bajo la vidriera polícroma del cielo, / pasa en su lento volar / una garza, más serena que la tarde /.../ Pasaron por la ciudad tranquila, / una tarde serena, y una garza, / más serena que la tarde" (Obra poética, p. 119).

Como lo hemos dicho, en la poesía de la primera época de Fernando Luján el paisaje marino cobra singular importancia. En primer lugar, porque temáticamente el mundo costarricense se abre del valle intermontano, a las regiones costeras; y con ello se amplía la idea de lo nacional. Y en segundo lugar, porque se relaciona con la condición ambigua en la percepción propia de la generación postmodernista; en su caso, la conciencia de la condición terrestre del sujeto, y su nostalgia de vida marinera, como en el propio título del libro se enuncia: "De la torre miro el este: / mi novia estará en el monte / subida en un pino verde. // Y miro el golfo al oeste. /

¡Encerrado en esta torre / dejadme a mí para siempre" (Tierra marinera, p. 17); "Noche a noche en mi soñar, / llega un barco a mi ribera / para llevarme a la mar" (Tierra marinera, p. 20). Y sobre esto, hay elementos en común en el «paisajismo nacional» de la poesía de Max Jiménez, para la cual el mar es placidez y armonía: "Dulce, / suave, / amable vaivén de cuna, / de los cielos se desprende / pálida luz de luna. // De reposo / generoso, / blando lecho de las aguas, / límpido cristal, regazo / en que se duermen las barcas" (Obra literaria, p. 142); "Unos pájaros, / apaciblemente, / se ponen agua de celajes / por unas plumas de aurora tropical" (Obra literaria, p. 239).

Visto todo lo anterior, el conjunto de aspectos que le dan coherencia semántica al código estético postmodernista se puede sintetizar en torno a dos aspectos básicos: a) al distanciamiento histórico del modernismo se opone una vuelta a la realidad conocida e identificable; y b) al proyecto de objetivización del mundo del código anterior, se opone la exposición (la mostración) del mundo subjetivo. Y, desde luego, no es azaroso que haya que tomar como marco de referencia paradigmático el modernismo, puesto que el postmodernismo es, efectivamente, resultado y reacción de aquella tendencia.

La cosmovisión que desde el punto de vista temático (inventio) da coherencia discursiva a la poesía postmodernista costarricense tiene como rasgo caracterizador fundamental la

valoración del entorno histórico, expresada desde la perspectiva de los afectos y emociones personales.

IV.3 El modo de constitución del discurso postmodernista

Al hallarse íntimamente relacionadas la forma de organizar el discurso y la actitud, posición o configuración del sujeto enunciante (el hablante lírico que se conforma en el texto poemático), la conciencia del mundo descrita en el apartado anterior encuentra clara correspondencia con las formas de organización discursiva del postmodernismo; y desde luego, con los procedimientos artístico-verbales que habremos de analizar en el apartado próximo.

Podemos partir de dos premisas fundamentales que se desprenden de lo examinado hasta aquí: una, que el sujeto lírico de la poesía postmodernista costarricense busca representar literariamente un mundo cercano y conocido; consecuencia de ello es un modo de constituir lo literario capaz de dar cuenta de esa cercanía; la otra: que el sujeto lírico adquiere mayor importancia cualitativa, y el discurso se centra en la exposición de la emoción lírica, más que en el mundo exterior.

La base constitutiva del discurso postmodernista es la antielocuencia. Es el mecanismo principal con el que los textos líricos se distinguen de los procedimientos del modernismo, que una vez más, se constituye en punto de referencia desde el que se delimita el código postmodernista.

Este rasgo caracterizador queda asociado a las dos premisas anteriores en la medida en que la posición del sujeto lírico frente al mundo se relaciona con el mundo interior, el de lo propio y lo auténtico. Apropiarse del mundo es, al mismo tiempo, mostrarse ante él, y todo lenguaje artificial (como el modernista) es señal de lo ajeno, de lo extraño. La antielocuencia y la desolemnización resultan ser, así, señales de acercamiento a lo natural.

Hay tres aspectos referidos a las formas de organización textual que la poesía postmodernista utiliza con regularidad: la singularidad en la estructura temática del poema, según la cual el texto muestra una gran unidad expresiva; cierta ambigüedad (que no alcanza completo desarrollo) frente a las formas convencionales del género lírico, que tiene relación con un modo de transgresión frente a los cánones establecidos; y la importancia de algunas formas y procedimientos literarios de la tradición hispánica popular. Aunque con un grado de generalidad variable, tales son los rasgos que caracterizan la fase constitutiva del código estético que aquí nos ocupa.

IV.3.1. La singularidad poemática

Este rasgo se refiere al hecho de que lo regular en la poesía postmodernista costarricense es el poema breve y referido a un solo asunto; por lo general la exposición de un solo efecto emocional. Esto le da al poema una estructura relativamente simple, en cuyo desarrollo tiene lugar una vivencia única, un tema, o un motivo particular. Es en el

postmodernismo donde este modo de organizar el discurso en el que cabe la emoción instantánea, la impresión de lo fugaz y momentáneo, el cambio de estado, etc. El abandono de la grandilocuencia, la solemnidad y, por supuesto, de aquellos temas referidos a lo prestigioso o de gran cuantía histórica, hace que emerja una preferencia por el poema corto, por la escasa dimensión material, y por la síntesis temática.

Ese efecto de unidad poemática se manifiesta de varias formas, que no necesariamente se asocian al poema breve, aunque este último es el mecanismo literario más recurrido. Las variantes de ese efecto de unidad son: a) el desarrollo temático de un solo asunto, independientemente de la extensión física del poema, como ocurre en el Romancero tico de Agüero, y en algunos de Jiménez o de Sáenz; b) la expresión de un estado emotivo instantáneo, que a su vez se expone con brevedad física, tal como caracteriza la mayor parte de la poesía de Rafael Estrada (en particular Viajes sentimentales), la de Fernando Luján, y la modalidad postmodernista de Julián Marchena y Asdrúbal Villalobos; y c) en la exposición prolija de una sola emoción producida por una circunstancia singular, según lo exhiben muchos poemas de Estrada, Villalobos, Marchena, Sáenz o Jiménez.

Los poemas de cierto desarrollo formal, pero sustentados en un solo asunto que los unifica son los que integran el Romancero tico de Agüero. Por la índole misma de esos textos --utilizar la forma del romance para presentar vida, costumbres o simples anécdotas de la vida rural costarricense-- dan ocasión

a pequeñas historias, pasajes de la vida cotidiana o evocaciones de un mundo lejano, pero ninguno de esos factores le resta unidad al poema: "Los lecheros de Coronado" (Romancero tico, pp. 1-8) se edifica desde el recuerdo privado del sujeto que los evoca; "Romance de la primicia" (Romancero tico, pp. 26-32) fija su atención en los sueños y afectos de la joven pareja ante el inminente nacimiento del primogénito; "Un rezo de ánimas" (Romancero tico, pp. 64-74) se concentra en la piadosa fe religiosa de una familia doliente; "Aurora" (Romancero tico, pp. 138-146) es una alegoría e historia amorosa, etc. Utiliza un procedimiento muy similar el "Romance de las carretas", único con ese carácter, que Julián Marchena incluye en Alas en fuga (pp. 149-152), cuyo motivo central es la evocación melancólica de una tradición costarricense (la carreta, el rústico vehículo rural). La mayor parte de los poemas de Raíces de esperanza de Sáenz muestran características similares, al mostrar cierta extensión, pero cohesionados por un tema unitario ("Provincia"; "Romance de Rosa García"; "La muerte del poeta"; "Nuestras banderas"), o por una actitud emotiva en torno a un solo asunto ("El miliciano"; "La muerte de Lina Odena"; "El viento que viene"; "Navidad"; "La ventana").

Más frecuentes, empero, son aquellos poemas breves, referidos a un solo efecto emotivo, o a un móvil temático principal: un recuerdo, una impresión, un paisaje, un personaje, una circunstancia. Brevedad y unidad, en este caso, dan cuenta de un concepto de construcción poética más directamente asociado con el rasgo que fundamenta la escritura

postmodernista: la antielocuencia, y por ello mismo la simplicidad expresiva. Aunque es un rasgo generalizado en la poesía de Estrada, en Viajes sentimentales se da con precisión y constancia: el poema breve se asocia con la emoción y con las impresiones fugaces: "¿Es el cascabeleo del arroyo / claro, / en el acarreo del sol? / ¿O los pasos fugitivos / que llegan a la cita, al fin? / Paréceme, que va a repetirse / aquella tarde, / cuando conocí el mar" (Obra poética, p. 98); "Paréceme al sentirme en mi pueblo, / que siento lo que sentiría una libélula / si pudiera regresar a su nido, / sumergida en las aguas" (Obra poética, p. 115). Fernando Luján, en Tierra marinera hace del poema breve la estrategia formal que da cuenta del mundo de las impresiones, de por sí fugaces: "¡Ay cómo huele mi casa / con esos ramos de sauco! // Parece que el viento trajo / todo el perfume del campo. // Verde verdor de los ramos, / las florecillas, qué blancas. / ¡Ay cómo huele mi casa / con esos ramos de sauco!" (Tierra marinera, p. 87); "¡Qué tristes son en invierno, / parados en los tejados, / los zopilotes negros! // ¡Lindos se ven en sus vuelos, / cuando están bien encumbrados / por el cielo azul de enero!" (Tierra marinera, p. 51).

En torno a esta impresión instantánea se organizan los tres sonetos de arte menor con que Marchena abre Alas en fuga, como en este ejemplo: "Un suave tinte rosado / el horizonte colora; / está el mar adormilado / en la calma de la hora. // Inclínada hacia un costado, / veloz y madrugadora, / mar adentro se ha esfumado / una barca pescadora. // Sopla el aura

tenue, fría. / A poco, en la lejanía, / cubierto de luz dorada // surge el sol esplendoroso / como joya rescatada / de un naufragio fabuloso" (Alas en fuga, p. 19). Pese a que no constituye una regla general, la brevedad en diversos poemas de Max Jiménez está también asociada a la impresión fugaz: "Me he quedado pensando, / pensando con la fuente: // agua de fuente oscura / que estalla en pedrería...// La fuente de palabras / se estrecha bajo un ritmo // y tórnanse diamantes / que caen como lágrimas..." (Obra literaria, p. 120); "La niebla envuelve en rosa gris.../ Ante Marte la torre es principio sin fin.../ Me parece estar lejos, muy lejos de París..../ Crecen en los jardines florecillas de Asís. / Ver menos, vivir menos, es reposar sin fin" (Obra literaria, p. 197); y en Frutos caídos de Villalobos aparece este poema "Instantánea": "Un pequeño caserío / arropado en la neblina, / la fugaz cinta de un río / y a lo lejos, la colina. // Dos terneritos pintados, / sobre una sábana verde / como si fueran dos dados, / y un camino que se pierde...// Todo, visto de un andén / palpitante y volandero, / aprovechando el ligero / detenimiento del tren" (Frutos caídos, p. 48).

La tercera modalidad referida al efecto de unidad poemática--la mostración prolija de una sola emoción--es la más visible en el corpus postmodernista que aquí se examina. El sujeto lírico muestra un mundo a partir del despliegue de una emoción, y por ello el poema es, al mismo tiempo, una construcción que dilata el proceso de enunciación y que condensa lo enunciado. Poemas como "Pasas pueblo mío, por mi pensamiento"

de Estrada (Obra poética, pp. 123-124) ejemplifican bien este procedimiento; los treinta y seis versos que lo componen son el desarrollo de una sola vivencia, enunciada en el mismo título del poema: la evocación del pueblo natal, y la conciencia estructurante del poema refuerza esta percepción al iniciar y finalizar el texto con enunciados similares: "Como si fueras una ciudad de algún cuento / de hadas, pasas, pueblo mío, por mi pensamiento" (p. 123); "Y como si fueras una ciudad de algún bello cuento / de hadas, pasas, pueblo mío, por mi pensamiento...!" (p. 124). Poemas como la "Sonata de amor" de Marchena (Alas en fuga, pp. 153-155) son también ejemplo de que la relación entre un tema unitario y una factura poemática relativamente extensa produce el efecto de singularidad y cohesión en la estructura textual. La "Sonata" de Marchena se distribuye en dos grandes apartados: uno, el ámbito existencial que produce reacciones afectivas ("Jardin lleno de paz. Primavera sonríe..."), y otro, la evocación de un mundo pasado, al que se asocia aquel jardín del presente; y el poema se cierra así: "El paisaje es el mismo. El jardín está en fiesta / de perfume y de luz. A lo lejos la orquesta / finaliza un vals lento. / La fuente nunca acaba de relatar su cuento. / Por el cielo sin nubes, de un azul de acuarela, / dos aves se persiguen en caprichoso giro. / Y pienso en mi amor tardo que, en forma de suspiro, / en pos de tu amor vuela..." (Alas en fuga, p. 155). Ese mismo procedimiento constructivo se muestra en la poesía de Max Jiménez: los textos presentan un móvil temático único (casi siempre un estado emotivo) cuya

mostración es el verdadero propósito del texto. El poema "Las hormigas" (Obra literaria, p. 110) exhibe el estado de una vivencia en torno a lo breve y pequeño, y el asunto es un vehículo para exponer una actitud del hablante (desasosiego, melancolía, etc.); "Los relojes" (Obra literaria, pp. 117-118) describe un panorama urbano, mas lo que unifica el texto es la tematización de la angustia por la fugacidad; "Los viejos escalones" (Obra literaria, p. 251), un estado de melancolía por el pasado irrecuperable.

Estas tres formas de crear un efecto de unidad poemática son parte de la crítica a la ampulosidad que caracteriza la escritura modernista. El poema breve, unitario o cohesionado por un asunto fundamental, es un modo de formalizar la idea de la literatura como expresión directa, despojada de fórmulas consideradas por la esta nueva modalidad estético-ideológica como artificiosas (y vistas, además, como paradigmáticas del modernismo). Por tratarse fundamentalmente de un fenómeno elocutivo, esta crítica a la antielocuencia se retoma con más detalle en el apartado IV.4, aunque es evidente su relación con los problemas constructivos del discurso postmodernista.

IV.3.2. La ambigüedad frente al género

Como lo han sostenido otros estudiosos del problema, una de las razones de la denominación postmodernismo para la modalidad poética que aquí nos ocupa consiste precisamente en las relaciones que mantiene con el modernismo. En el caso del corpus poético que hemos venido examinando, el fenómeno de la

ambigüedad frente al género muestra que las relaciones con el código estético no son de ruptura, y ni siquiera de abandono (como lo prueban los casos de la poesía de Julián Marchena y Asdrúbal Villalobos). El fenómeno global que distingue el postmodernismo del código estético anterior es una inclinación a la heterodoxia, a la liberalización de las formas canónicas (de las que tanto dependió el modernismo costarricense, según lo visto). Con la escritura postmodernista, el poema dejó de ser la ostentación de un logro formal de origen esteticista, y más bien se erige como un proyecto literario en el que caben, junto a los temas poco prestigiados, sencillos y pedestres, formas y procedimientos que en buena medida transgreden el sistema literario vigente: el prosaísmo, el lenguaje coloquial, los regionalismos, el versolibrismo, la antisolemnidad son los modos con los que la escritura postmodernista sustenta una inicial transgresión, una crítica a los estereotipos.

Un primer elemento la imagen del sujeto lírico, que desde el punto de vista discursivo es transgresor de la estética anterior: con él se da importancia al elemento humorístico, la ironía, el sarcasmo; da cuenta de imágenes insólitas en el contexto histórico-literario del país, y pone en práctica la mencionada desolemnización, ya no solo temática sino discursiva.

Pero hay un segundo elemento: el género lírico mismo, el poema como instancia, también es objeto de ciertas novedades. Una de ellas es la utilización de la prosa como recurso

expresivo, según se muestra en Mulita mayor, de Carlos Luis Sáenz. Ciertamente, la prosa poética ya había sido utilizada en algunas obras de poetas modernistas (El canto de las horas, de Brenes Mesén; Recogimiento, de Sotela), pero en esos casos el procedimiento enunciativo tiende a una suerte de prosa de pensamiento más cercana al ensayo que a la índole lírica. Las de Mulita mayor son, efectivamente, poemas en prosa; recuerdan, desde luego, el Platero y yo de Juan Ramón Jiménez, a quien los postmodernistas leyeron con asiduidad; y como los textos de poeta español, no se asocian a lo admonitorio, filosófico y simplemente meditativo, sino que mantienen como organización principal la exploración del mundo de la emoción lírica.

En ese mismo contexto resultan significativas otras obras relacionadas con el postmodernismo. Una de ellas es Ensayos (1926) de Max Jiménez. No se trata de un libro que en sentido estricto realice «ensayos», tal como genéricamente se entiende; pero tampoco se puede afirmar--como sí ocurre con la prosa de Sáenz--que se trate de prosa poética. En su ambigüedad está su propia delimitación. Aparecen, ciertamente, prosas poéticas, pero además hay breves narraciones, aforismos, reflexiones, etc., distribuidas en tres secciones temáticas: la naturaleza, la vida, los hombres¹⁷. La otra obra de prosa poética es Francisco en Harlem (1947) de Francisco Amighetti¹⁸, cuya obra inicial, según veremos, aparece en el momento de mayor vigencia del postmodernismo. Francisco en Harlem--como luego lo serían Francisco y los caminos (1963) y Francisco en Costa Rica (1966)--es un conjunto de prosas a las que el

hablante textual les da un carácter que está a mitad de camino entre lo novelesco y las memorias, pero tras lo cual está presente el modelo de la prosa poética. El poema en prosa--o si se quiere ver así, la prosa poetizada--tuvo especial relieve en la escritura postmodernista, y su importancia posterior como experiencia artística fue indudable.

El poema aprosado, que no debe confundirse con el «poema en prosa», es otra manifestación de la ambigüedad frente al género. El apartamiento frecuente del uso de matrices convencionales, la irregularidad métrica, rítmica y estrófica, y la incorporación de recursos fonosemánticos inusitados en el contexto histórico-literario tienen que ver con la idea de que los modelos convencionales del género poético podían ser objetados; pero al mismo tiempo, la escritura modernista no alcanzó a cohesionar un proyecto de ruptura con la envergadura de algunas tendencias de los movimientos históricos de vanguardia. Sobre esto último, hay dos causas visibles: que el postmodernismo costarricense no tuvo como punto de referencia las vanguardias europeas; y que además en Costa Rica esos movimientos no tuvieron suficiente arraigo antes de la década de 1940. Por ello, lo que paradójicamente cuenta como rasgo distintivo es la ambigüedad, que se opone tanto a la inclinación conservadora del modernismo, como a la ruptura de las vanguardias. Ejemplos de poema aprosados postmodernistas son aquellos de cierta extensión, y de tema patriótico, que Sáenz incluye en Raíces de esperanza, como "El panorama del mundo" (pp. 41-42); "El juego é'pólvora" (pp. 60-64). En el caso de

Rafael Estrada destaca, según se ha examinado, la poesía aprosada de los poemas de Viajes sentimentales (Huellas y Canciones y ensayos se muestran más apegados a ciertas formas convencionales de la poética tradicional); en la poesía de Max Jiménez hay ejemplos como "En el café" (Obra literaria, pp. 160-162); "Florecilla" (p. 213); de éste último, a modo de muestra, ejemplifiquemos con este fragmento: "Aquel día, / también llegó desnudo fray Junípero, / dejó sus vestidos / entre las espinas de la necesidad. / Los santos monjes protestaron, / era ya demasiado/ cubrir de pantalones / y de hábito / las carnes de mártir /que usaba el hermano Junípero" (p. 213).

IV.3.3. Las formas de la tradición hispánica popular

Pese a que no es un rasgo caracterizador general conviene prestarle atención por cuanto se relaciona con el acercamiento, desde el punto de vista temático, a lo popular. En el caso presente, tiene que ver con una estrategia discursiva que refuerza tanto la importancia otorgada al mundo inmediato y sencillo (lo popular, en último término), como la otorgada a una práctica literaria en la que el lenguaje es instrumento de la tradición, de lo conocido, o más exactamente, de la vida cotidiana.

El uso de formas tradicionales hispánicas, particularmente en la poesía de Arturo Agüero (Romancero tico); Fernando Luján (Tierra marinera. Poesía infantil) y Carlos Luis Sáenz (Memorias de alegría), corresponden a la apropiación de lo

popular y de las formas canónicas vinculadas con ello. Así, las coplas, redondillas, romances, versos de arte menor, rondas canciones de cuna, etc., dan cuenta de una voluntad de acercarse al mundo de lo popular y tradicional. La forma del romance se utilizó con cierta asiduidad: en todo el libro de Agüero; en el "de las carretas" de Marchena; en algunos poemas de Raíces de esperanza, y desde luego en Memorias de alegría y en Mulita mayor, de Carlos Luis Sáenz; y en algunos de Tierra marinera, de Luján. Independientemente del proyecto ético de acercarse a lo popular que está en toda esta muestra de la poesía postmodernista, son claros algunos antecedentes literarios que actuaron de estímulos para el caso costarricense: el Romancero (1924) de Lugones; el Romancero gitano de Lorca; el Romancero del destierro (1928) de Unamuno; y en general la poesía neopopularista del Marinero en tierra de Alberti (de extraordinaria influencia, por ejemplo, en Tierra marinera de Fernando Luján).

En la poesía de Luján en la que aparecen las rondas, canciones y coplas de formato popularizante. Y por la índole de esa poesía, también aparecen esas formas poemáticas en la lírica para niños de Memorias de alegría de Sáenz, y en Poesía infantil de Luján; y solo ocasionalmente en la poesía de Max Jiménez. Ejemplo de estas formas popularizantes es la "Canción del vigía" de Luján, que transcribimos por su relativa brevedad: "A las grutas de la mar / yo pienso bajar un día, / para ver la novia mía / que vive en el salinar. // Dos cosas quiero llevar / atadas con una cinta: / un ancla, para mi

vida, / para mi novia, un cantar. // Cuando me vaya a la mar, / ¡oh dulce marinería, / al viento le voy a dar / mi corazón de vigía!" (Tierra marinera, p. 25). Similar organización poemática exhiben estos ejemplos de Estrada: "Soñé una vez / que, por un azar, / convertido en pez / me lancé en el mar. // (Iba, es seguro, / con el gran anhelo / de hallar en lo oscuro / del mar, mi consuelo)" (Obra poética, p. 206); "¡Ay, si yo supiera / que en el paseo estás, / ay, mi miradita / iríame a pasear! // ¡Ay, ay, ay, / que bien quiero yo / ser algo a tus ojos / y a tu corazón!" (Obra poética, pp. 35-36).

Este es uno de los rasgos particulares del código estético postmodernista, con respecto al uso de las matrices convencionales del discurso lírico: por un lado, no hay una gran dependencia de las formas canónicas, y por ello el poema aprosado, la irregularidad métrica, rítmica y estrófica, la llaneza expresiva, etc., son modos de apartarse de los procedimientos retóricos anteriores; y por otro lado, se revalorizan las formas de la tradición, con lo cual la copla, la estrofa de arte menor, que de alguna manera se asocian al canto popular. Desde luego, ni uno ni otro recursos de organización discursiva son, por sí mismos y de manera aislada, rasgos de la escritura postmodernista, pero se constituyen en una práctica literaria que procura deslindarse de las premisas estetizantes de la generación que precedía a los poetas postmodernistas.

Un último aspecto sobre el que brevemente podemos detenernos: a diferencia de la tendencia de la escritura modernista

a la poesía de celebración y encomio (en la que son habituales formas poemáticas como las odas, envíos, elegías, poemas narrativos, o similares), con el discurso postmodernista--en el que la organización lírica corresponde al mundo de la emoción íntima--aquellas formas pierden importancia en favor de la breve canción, la balada, el poema de la expresión interior.

IV.4 Los procedimientos artístico-verbales del postmodernismo

En el presente apartado se examinan aquellos rasgos estilísticos fundamentales para mostrar que el componente artístico-verbal del postmodernismo procura la recuperación de un lenguaje vinculado con la identidad histórica. Además, para mostrar que la simplificación expresiva y de procedimientos literarios está asociada a aquellas corrientes del nacionalismo en la literatura, que tanta importancia tuvieron en el desarrollo de la narrativa costarricense. Aunque de modo explícito la escritura postmodernista no fue el resultado de un «programa estético» vinculado con el regionalismo, sus relaciones con el mundonovismo como posibilidad literaria la acercan a las preocupaciones por apropiarse de algunos recursos importantes de la literatura popular.

Los rasgos fundamentales que caracterizan la escritura postmodernista en cuanto a su componente estilístico son: a) el efecto de espontaneidad lingüística, según el cual se procura mostrar una cercanía entre el hablante básico y el

mundo referido, a partir de lo cual se organiza un discurso no en cuanto a su ostentación literaria, sino más bien en cuanto a su condición «natural», común y corriente; b) el sujeto lírico tiende a disminuir el esteticismo (o formalismo) lingüístico-literario; c) se busca dar un efecto de transparencia expresiva, que a su vez da lugar a una práctica literaria asociada al lenguaje coloquial, y en algunos casos extremos, a los regionalismos. Existen unos momentos de ruptura en el aspecto artístico-verbal, materializados en ciertas imágenes y figuras inusitadas entonces; su significado consiste en que sitúa la escritura postmodernista como engendradora de dos tipos de problema: primero, porque se trata de un gesto de ruptura con relación a aquella poética asociada a la escritura modernista; y segundo, porque es un antecedente de los procedimientos de ruptura retórica que adquieren mayor desarrollo y profundización con la generación prevanguardista (con la que coexiste durante la década de 1930), y luego con el período de vanguardia propiamente dicho.

Planteadas así las cosas, los factores que le dan coherencia discursiva al componente estilístico-verbal postmodernista, son: a) una «baja» opacidad léxica y semántica; b) escasa figuralidad, que en consecuencia se relaciona con el lenguaje directo, sencillo o popular; c) una relación entre el hablante y el mundo determinada por la noción de autenticidad, y que, desde tal punto de vista, se vincula con lo examinado en el apartado IV.2, esto es: el lenguaje literario no es «adorno»

estético, sino lo que da cuenta de lo corriente, lo conocido, lo identificable.

IV.4.1. Las figuras fónicas

Ya hemos dicho que el postmodernismo establece cierta distancia con respecto a las matrices fónicas convencionales, tanto las de naturaleza fónica como sintáctica y semántica. Con esa distancia, sin embargo, no se pretende abandonar, ni mucho menos, recursos retóricos de la tradición literaria. En el caso de las figuras fónicas conviene recordar que mientras la escritura modernista utiliza en forma profusa recursos y figuras en el plano de lo fónico, la escritura postmodernista distiende el énfasis en el lenguaje adornado y virtuoso.

En vista de que se trata de un discurso que corresponde a una transición entre uno fuertemente iconizado y vinculado a la poética tradicional, y otro de ruptura (la vanguardia), el postmodernismo muestra elementos que se relacionan con la tradición, y otros que lo apartan de ella. Esta escritura utiliza con regular frecuencia las matrices convencionales en lo que se refiere al ritmo, el metro, los modelos estróficos e incluso poemáticos. Hemos examinado, por ejemplo, la importancia cualitativa que con el discurso postmodernista adquieren formas estróficas utilizadas en las coplas, los romances, las redondillas, pareados, y desde luego, sonetos. El verso libre, por su parte, y el abandono de formas estróficas particulares y regularidad rítmica son, a su vez, formas

de organización discursiva que desde el punto de vista fónico marcan diferencias literarias con respecto al código anterior.

Sin embargo, mayor importancia cualitativa tienen aquellas figuras fónicas no métricas. Así, la aliteración, el calambur, la paronomasia, el retruécano, aparecen distribuidos a través del corpus del postmodernismo que se ha venido examinando aquí. Resulta interesante señalar, a modo de ejemplo, que refiriéndose a la poesía de Rafael Estrada la crítica hace notar que al mismo tiempo que posee llaneza de estilo, sencillez y depuración, también exhibe armonía, musicalidad y elegancia en el decir. Si reinterpretemos esa percepción desde el punto de vista propiamente retórico, es evidente que a pesar del apartamiento de la ortodoxia formalista de algunos modernistas, conserva sin embargo recursos fundamentales desde el punto de vista fónico-verbal. Muestra de ello son recursos paronomásicos como "Ansiaba luz, y el pan / mordió del sufrimiento, / ¡cómo que silbaba el viento / la melodía de Pan" (*Obra poética*, p. 168); retruécanos como "el que anda, y anda, y anda / y desanda lo andado" (*Obra poética*, p. 175); estructuras anafóricas como "Tú también, escritor, buen hombre, / escribe. / Y tú, ladrón, buen hombre, / haz tus correrías. / Y tú, asesino, buen hombre, asesina. / Y tú, profeta, buen hombre, / dí tus profecías" (*Obra poética*, p. 186); y aliteraciones como "despliegas el papiro purpurino / de tu lentejuelada cola" (*Obra poética*, p. 70).

En la poesía de Max Jiménez la iconización del discurso en cuanto a sus posibilidades fónico-estéticas también es un

rasgo importante: "la enjuga / la luna en fuga. / La chicharra: / ra, ra ra ra..." (Obra literaria, p. 154); o muestras aliterativas como "La bailarina hace una sierpe de cada brazo. / La verdadera vidría los ojos, / vibra la lengua, / se hace espirales en su prisión" (Obra literaria, p. 181); "La vecina campana / [...] tálamo y túmulo / es de mis esperanzas" (Obra literaria, p. 189); "Sañudo es el puño / que da sobre el bronce" (Obra literaria, p. 223). Y nada despreciables son tampoco ciertos juegos verbales que exhibe la poesía neopopularista de Fernando Luján, como en este ejemplo en el que las relaciones fono-semánticas mar-marinero-mirar son evidencia de una intención estética: "Hombre de mar, marinero, / ¡qué dulce que era la mar / que yo miraba en mi sueño" (Tierra marinera, p. 20), o claramente aliterativas como éste en el que el fonema alveolar lateral /l/ tiene notable relevancia: "Y la luna lentamente, / por los senderos del cielo, / suena su esquila de plata / sobre los techos del pueblo" (Tierra marinera, p. 65), o en este otro, con el fonema vibrante múltiple /rr/: "por el alto cerro azul / arreando va las estrellas / como una rama de luz" (Tierra marinera, p. 65).

IV.4.2. Las figuras sintácticas

Algunos rasgos de la configuración sintáctica tienen relación tanto con el aspecto estilístico del texto como con la estructura poemática general; otros se sitúan en el ámbito de la frase o del microtexto. De ambas modalidades la escritura postmodernista se vale.

En el primer caso, un recurso retórico algo frecuente es la utilización de estribillos, que consiguen dar un efecto de unidad poética (ver IV.3.1). Es evidente que este recurso tiene relación con algunos valores de la poética popular, en cuanto al uso de recursos técnicos de repetición, intermitencia y énfasis de naturaleza estructural. El comentado acercamiento del postmodernismo a las formas populares como las coplas, redondillas, o cantarcillos explica en parte el uso de este tipo de figuras sintácticas. El poema XIX de Huellas de Rafael Estrada se organiza sobre la base de la repetición: "En el árbol de mi vida / canta el pájaro azul. / Para saber dónde anida / se me tilda de gandul /.../...y por ver dónde es que anida / me desprecian por gandul! /...creyendo que a mí me encanta / con su rubio tornasol; / ¡...y por ver dónde es que anida / me reprocha, por gandul!", etc. (Obra poética, p. 161).

En el plano de la frase, el recurso de la repetición es también un fenómeno frecuente. Por su poder expresivo (y no se olvide que este factor esencial en esta formación discursiva), una figura como la anáfora aparece con frecuencia: "Yo me iré, / pero vendrás conmigo / porque no han de borrarse las marcas de mis huellas /.../ Yo me iré / pero vendrás conmigo / por el eco de palabras /.../ Yo me iré / pero vendrás conmigo / por haber sentido juntos..." (Max Jiménez, Obra literaria, p. 408); "Manos toscas de trabajo / manos de pobre salario / manos que han sido estropajo, / deuda del progreso diario" (Max Jiménez, Obra literaria, p. 150); "Yo tenía las estrellas / en un pozo de la calle... /.../ Yo tenía una nube de oro / encima

del campanario /.../ Yo tenía el viento en los pies / cuando corría descalzo /.../ Yo tenía un mirador / en el ciprés fino y alto /.../ Yo tenía una flor de sueño en mis ojos desvelados / y tenía una voz pequeña" (Carlos Luis Sáenz, Mulita mayor, p. 31). Hay casos en los que la relación entre esta figura y un sentido específico del poema están muy relacionados: "Las horas son cóncavas / y tienen el ritmo / que llevan los muertos /.../ Las horas son cóncavas, / con voces de grito, / de un primer grito/ y siempre entre llanto /.../ Las horas son cóncavas, / y rajas los bronce; / las horas no tienen / donde dar sus horas. /.../ Las horas que vienen / de tierra de nadie" (Max Jiménez, Obra literaria, p. 223). En otros casos, como en el poema "Sangre del niño español" de Carlos Luis Sáenz, la intención salmódica, y por ello vinculada con un efecto ritual, es lo que prevalece: "Allí está tu sangre, acusadora para siempre, / tu limpia sangre pura, derramada, / tu sangre blanda y fértil, / tu sangre de mensajes mutilados, / tu ágil sangre de pájaro y de viento, / tu sangre viva y palpitante, / tu sangre universal..." (Raíces de esperanza, p. 18).

Menos frecuentes son aquellas figuras que modifican el orden usual, evidentemente por el principio estético-ideológico del postmodernismo que propugna una escritura simple y familiar, a lo que no afectan las figuras de transposición sintáctica.

IV.4.3. Las figuras semánticas

Para el discurso postmodernista tanto los tropos como las figuras de pensamiento no se apartan, en lo fundamental, del uso que se da en el lenguaje coloquial. Más bien, algunos giros y expresiones se reproducen para crear el comentado efecto de cotidianeidad. Esto quedó ejemplificado de modo particularmente intenso en Viajes sentimentales de Estrada, y dentro de su particular modalidad estética en el Romancero tico de Agüero. Pero en esta misma dirección, también es preciso destacar que en ocasiones el uso de figuras y tropos de notable originalidad que no solo rompen con los procedimientos convencionales de la poética tradicional, sino que al mismo tiempo lucen como antecedentes, limitados ciertamente, de los experimentos vanguardistas que luego tendrían mayor desarrollo. En general, sin embargo, la tónica del postmodernismo consiste en mostrar un grado de figuralidad exento de mayores novedades en el plano semántico.

La metáfora, como tropo fundamental, destaca en el discurso postmodernista en la medida en que da cuenta de un mundo inmediato e identificable. No se presentan fenómenos de gran originalidad; al contrario, hay un evidente apego al bagaje proveniente de la tradición. El fenómeno de la metáfora asociado al lenguaje de uso común aparece disgregado en toda la poesía postmodernista costarricense. En la obra de Rafael Estrada hay ejemplos como: "adivino la inocente // caricia de la vida cotidiana" (Obra poética, p. 143); "la noche se halla vestida como hembra engañosa" (Obra poética, p. 149); "De día /

a toda hora, / brinca y corre mi alma" (Obra poética, p. 98); "El oleaje de las emociones / me estrelló hacia atrás, / y me arrojó fuera del tiempo transcurrido" (Obra poética, p. 113); "No se ve mi corazón: / ha desaparecido / bajo el plumaje..." (Obra poética, p. 114); "De buena mañana / el sol exige que lo tomen en cuenta /.../ El sol cae bien sobre las anchas, largas calles" (Obra poética, p. 117); "y el disco de la luna, y las estrellas, huecos / son de un fantástico traje que ha roto las malas palabras, las malas notas, que son como balas, / que salen, disparadas quién sabe contra quién, / de los niños malcriados, que no se portan bien..." (Obra poética, p. 123). En aquellos poemas referidos al mundo rural costarricense, Marchena ofrece ejemplos según esa misma modalidad: "el paño de billar de la plazuela / mucho más limpio está que entre semana /.../ Y a tono con la traza campesina / adorna la mitad de la colina / el delantal a cuadros de las siembras" (Alas en fuga, p. 37); "brilla / la media luna amarilla / como un gajo de naranja" (Alas en fuga, p. 23).

Desde esta perspectiva, el mundo se clasifica y se califica a partir de los propios modelos que la realidad inmediata ofrece. Muchas variedades de tropos por sustitución o comparación (metáfora, símil, alegoría) parten de referentes del mundo local. Hay casos que llevan a sus últimas consecuencias esta tendencia, según se deduce de la poética que sustenta el Romancero tico de Agüero. En él se distinguen dos hablantes de distinta naturaleza: uno básico (el autor implícito, que asume el papel de sujeto lírico principal de los textos) y otro

constituido por las voces de «personajes» campesinos, que en cuanto tales se mueven en un mundo lingüístico particular: el regional del agro costarricense. El hablante básico del Romancero tico recupera en distintas ocasiones el efecto de cercanía geográfica y lingüística: "De cuando en cuando se encienden / por las vías del recuerdo / mil carbunclos melancólicos" (Romancero tico, p. 1); "Yo maté también el hambre / que me mataba" (Romancero tico, p. 73); y en desarrollo alegórico (el amanecer rural), el hablante utiliza referentes bien identificables: "Van jugando a perseguirse / dos niñas en ronda alegre. / La rubia intenta alcanzar / a la negra, que defiende / su tajada de sandía / pálida, pero luciente. / Con su velo de oro y grana / la rubia cantando viene, / con su mantón de luceros / la negrita va a esconderse" (Romancero tico, p. 138). En el caso de las voces secundarias (los personajes campesinos), la calificación del mundo a partir de la comparación pone mayor énfasis en el regionalismo lingüístico: "esta vida es mesmamente / un barrial de puras lágrimas" (Romancero tico, p. 21); "¡muy bien conosco, / cuál es la pata / di'onde renquean / siertas cristianas" (Romancero tico, p. 48).

Como en los otros aspectos del discurso que se han examinado aquí, la principal raíz estético-ideológica de la que parte el postmodernismo costarricense es la que relaciona un modelo particular del mundo (la sencillez pueblerina o rural) y unas formas de expresividad literaria que se vinculan con el lenguaje directo y conocido. La poesía de Arturo Agüero lleva

a sus consecuencias más extremas esta tendencia. Pero en diferentes grados, tal es el panorama que a este respecto muestra este segmento de la lírica costarricense.

Por otra parte, hay poesía postmodernista que tiene en cuenta el poder expresivo de una figura como la alegoría. Hemos ya mencionado el caso del poema "Aurora" de Arturo Agüero. En ese texto, la relación ambivalente entre la aurora como fenómeno natural y la moza campesina, de nombre Aurora (y las ilusiones amorosas con el labriego Jeremo), da cuenta de una voluntad constructiva del poema; el sentido global del texto asocia el mundo primigenio (y en consecuencia valorado positivamente, según la representación de la realidad que sustenta el postmodernismo) con el mundo del campesinado rural costarricense: "La aurora ya salta el monte / como ayer y como siempre; / la noche con su sandía / cerrera por el Oeste /.../ Aurora brilla en Jeremo, / Jeremo en ella clarece; / Aurora en el corazón, / fresco amor de adolescentes / ¡cuántas palabras de luz /que en los labios no florecen!" (Romancero tico, pp. 139 y 146).

En la poesía de Estrada, la configuración alegórica cumple otro papel--la expresividad de un sujeto lírico fuertemente marcado--, pero las relaciones de significado con un referente particular (el entorno inmediato) hacen posible que la alegoría resulte, como en general toda la elocutio postmodernista, poco elaborada: "¡Qué parsimonioso / pavo-real / el recuerdo / del amor aquel!.../ Silencioso por no ser feo, / se expone a los ojos míos / desplegando su abanico, / desplegándose sus

plumas, / desplegándose sus ojos / por adelante, / con un afán estéril de presente; / y ávido de ser todo bello, / no despliega la cola / si lo miro por detrás..." (Obra poética, p. 69); "Esta llave abre la urna sagrada / donde guardas mis recuerdos. / Es de metal, pero, yo sé / que es carne de tu carne. / Prendida la dejas / en el llavero de mi corazón /.../ Nadie abrirá la urna / donde mis recuerdos guardas" (Obra poética, p. 83). Una función similar muestran poemas como "El faro" de Max Jiménez: "Una tarde vendrá, y me dará la mano, / una tarde vendrá, y ha de decirme: anciano. / Como el faro del puerto / que tiende hilo a los barcos, desde su ovillo rojo / que guiña en las tinieblas incesante su ojo, / y que amanece muerto" (Obra literaria, p. 412).

Visto en su conjunto, el aspecto elocutivo del discurso postmodernista tiene como rasgo globalizador el efecto de espontaneidad expresiva. Los procedimientos artístico-verbales que «recubren» la poesía postmodernista como discurso parten del principio de la simplificación expresiva y la claridad semántica.

Sobre este aspecto son generales las coincidencias de los estudios sobre el postmodernismo en Hispanoamérica. La sencillez, el lenguaje directo, el coloquialismo, e incluso la incorporación de regionalismos se han dado como rasgos caracterizadores de esta poesía. Y desde luego, la producción costarricense no escapa a esa delimitación¹⁹. Sin llegar a negar la solemnidad como recurso expresivo, la pone al margen,

y así, el estilo del postmodernismo crea ese efecto de espontaneidad lingüística que postulamos aquí.

Con relación a la figura del hablante textual, el proceso de sentido es el siguiente: el sujeto busca identificarse históricamente, es decir, señalar su entorno circunstancial concreto; y con ello se procura dar un efecto de naturalidad, de desidealización, en última instancia (y de paso niega la idealización modernista), con lo que se consigue una idea de cercanía ontológica--siempre en el plano del sentido que el texto construye--entre el sujeto lírico y el autor biográfico. La «imitación» de lo coloquial, el tono conversacional y en algunos casos la franca reproducción del lenguaje regional (Agüero) acercan la instancia textual del hablante lírico a la realidad histórica inmediata. Una vez más, el proyecto estético-literario de la antielocuencia sustenta este fenómeno.

Todo esto explica algunos recursos expresivos como el tono insípido y aprosado de los poemas de Viajes sentimentales de Estrada; el efecto de deshilvanamiento en otros de Max Jiménez; los regionalismos y giros coloquiales de Arturo Agüero; e incluso las expresiones pedestres, de la vida diaria que el hablante textual asume con cierta frecuencia en la obra de Villalobos, Sáenz o Estrada. Hay que tener presente que uno de los principios más utilizados en la ideología sobre estética del postmodernismo es la vinculación entre la sinceridad sentimental y la sencillez lingüística, y en consecuencia, la relación entre el sujeto textual y la autenticidad histórica.

El efecto de espontaneidad es, así, un procedimiento que permite dar cuenta, literariamente, de esa postura.

Aunque parten de ese rasgo común, son variadas las formas a las que acuden los postmodernistas costarricenses. En Viajes sentimentales y en Canciones y ensayos Estrada recupera el lenguaje y los giros populares del uso diario, sin otra pretensión estética que la antielocuencia y la vuelta al entorno histórico inmediato. Los siguientes ejemplos dan cuenta de este coloquialismo: "veo / que me voy sonriendo solo, como un tonto" (Obra poética, p. 97); "Mi corazón saltaba, asfixiándose" (p. 100); "--¿Y usted se acuerda del camino? / --¡Sí, cómo no, sí lo recuerdo! (p. 104); "Hoy por la mañana, / sentí deseos de no ir, mejor" (p. 99); "¡Qué tontos, ¡Qué tontos! / ¡Piensan éstos / que no puedo ir! / ¡Qué tontos, qué tontos!" (p. 99); "Una algazara de polvo / levantaba al pasar. / Iba en verdad como un loco / de atar" (p. 30); "¿Que mis miradas pobres lo ponen tristón? / ¡Pues tiene razón!" (p. 34). Los casos de Arturo Agüero y Carlos Luis Sáenz son similares. El primero configura un sujeto textual identificado con el mundo rural campesino, y por ello mismo acude en ocasiones al uso de expresiones coloquiales: "Por estar de «huele, huele» / un pisotón en las «niguas» / tiene que disimular / el hijo de mi mamita, / pues se le ocurre a la mole / mover sus doscientas libras / y echarlas en mis «jocotes». / ¡Qué dolor, por la perica!" (Romancero tico, p. 67); "Con cinco «chacalincitos», / hijos del finado Nerta, / la viuda vive arrimada / al amparo de su suegra. /

De tal suerte dicho hogar / es ala tibia de clueca" (Romancero tico, p. 76); en todo el romance "Cuatro letras" el sujeto lírico, como instancia textual, se erige como un campesino--Sinforoso Retana--que escribe una carta a un destinatario de la ciudad, y en consecuencia todo el poema está construido de manera total con el uso del lenguaje regional del campesinado costarricense: "Perdone los garabatos / y la octografía tan pésima, / que por ayudale a tata / cuasi no estuve en l'escuela / y la mestra Rudesinda / me dio tanto con la regla, / que ~~a yo se me hizo un enredo / de reglas en la cabeza~~" (Romancero tico, p. 115-116). Por tratarse de un problema de otra índole, dejamos de lado--aunque sí mencionémoslo--la utilización deliberada y sistemática del lenguaje rural costarricense en la mayor parte de los romances del libro de Agüero, en todos aquellos casos en que el hablante es un personaje campesino. En todo caso, en favor de la argumentación que estamos siguiendo en estas páginas, conviene indicar que este recurso constructivo confirma el proyecto estético general de la escritura postmodernista de representar una realidad auténtica (incluido la lingüística) identificable.

El sujeto lírico de Raíces de esperanza de Sáenz no lleva a los mismos extremos que Agüero ese proyecto estético; sin embargo, el efecto de coloquiaslismo y simplificación expresiva se manifiestan no solo gracias a formas poéticas popularizantes (coplas y romances también son frecuentes en la obra de Sáenz, como lo son en la de Luján, Agüero y Jiménez), sino también a unas vivencias y conceptos que no implican mayor elaboración

intelectual (habrá ocasión de examinar el proceso contrario en las manifestaciones más extremas del período de vanguardia). Así, son frecuentes estas formas expresivas en Sáenz: "Sé que los niños de España / te pueden llamar abuela / porque del pan de tu mesa / todos los días los sustentas /.../ He visto que tus anteojos / se te nublan, compañera" (Raíces de esperanza, pp. 23-24); "Viera usted lo que allá pasa / para el hombre que trabaja / todo el día bajo el sol / comido por los mosquitos / con el agua entre la casa / y mala alimentación" (Raíces de esperanza, p. 54).

El tono conversacional es una manifestación no extremada de este efecto de espontaneidad lingüística del postmodernismo. Como rasgo estilístico aparece en la poesía de Marchena, Villalobos o Luján, de las que extraemos estos ejemplos: "¿Ves, Amada? / ¡Qué pronto lo olvidamos! / Nada nos falta para estar risueños /.../ No somos lo que fuimos, ni aun lo que seremos / ¡Nadie lo pensaría! / Sin embargo--mas no te pongas fría-- / un hilo de recuerdo nos une todavía" (Marchena, Alas en fuga, p. 83); "Es inaguantable oír de su boca / esaretahila de majaderías, / de palabras raras con que me provoca, / con que me saluda toditos los días" (Villalobos, Frutos caídos, p. 91); "Tú solita en tu balcón, / mirando la mar, amor. // Negro, el barco carbonero, / quisiera llevarse al mar, / mi niña, tus ojos negros. // Tú solita en tu balcón, / soñando en la mar, amor" (Luján, Tierra marinera, p. 19). Este rasgo, pese a que se manifiesta, es menos sistemático en la poesía de Max Jiménez, en la que los aspectos característicamente postmoder-

nistas ya aparecen acompañados de otras novedades que se relacionan con el período de vanguardia. No obstante, es posible encontrar poemas contruidos sobre el principio del coloquialismo y la antielocuencia: "se oyen risas / de una pobre hija de tal" (Obra literaria, p. 167); "Se ha ofendido una señora, / abusó una mano negra, / ¡olvidó el negro su negro? / la dama, menudo golpe le enflauta / ¡flauta!" (Obra literaria, p. 203).

Para el discurso postmodernista, lo que le otorga capacidad estética al lenguaje no es su iconización marcada sino, paradójicamente, su efecto de transparencia y naturalidad, y desde ese punto de vista es uno de los aspectos que lo separan y distinguen con mayor precisión del modernismo que lo antecede.

IV.5 Conclusiones provisionales

Para empezar por una delimitación de carácter «programático» que distingue el postmodernismo del modernismo, es oportuno señalar que este último, al estar fuertemente relacionado con el proyecto de fundar una tradición literaria en Costa Rica, se ocupó de manera asidua de teorizar sobre problemas literarios generales. En cambio, el postmodernismo se apoya en otro paradigma estético-ideológico: el de sustituir una modalidad literaria--de indudable vigor y prestigio en esa etapa histórica--con otra modalidad que diera cuenta de un modo distinto de representar la realidad. El resultado de este

nuevo proyecto--aparte de la codificación de un discurso poético diferenciado--fue el esfuerzo por darle legitimidad y vigencia en el contexto de la lírica costarricense, y así empezó a proliferar la actividad crítica (ya no tanto la teórica) de parte de los intelectuales más relacionados con la nueva generación. Tal proliferación es visible en las revistas literarias de la época (una vez más, con el Repertorio Americano a la cabeza); en ellas los comentarios, reseñas, notas críticas, etc., en torno a los libros de los jóvenes escritores dan cuenta de un nuevo estado de cosas. Pero también es visible en los mismos libros publicados. Desde los primeros libros postmodernistas surge el uso de acompañarlos con prólogos, proemios, palabras explicativas, cartas-prólogo, etc. Esto se comprueba en Huellas, Viajes sentimentales y Canciones y ensayos de Estrada; en Ensayos, Gleba, Quijongo, Revenar de Max Jiménez; en Raíces de esperanza de Sáenz; en Romancero tico de Agüero; en Lirios y cardos de Centeno Güell.

Esta reafirmación en la propuesta de un código estético nuevo está relacionado con dos opciones complementarias: una de ellas es la proposición de un nuevo modo de representar la realidad; la otra, la ejecución de un programa estético (no siempre explícito, aclaremos) que diera cuenta de esa reinterpretación del mundo. Sobre el primer asunto, el discurso postmodernista corresponde a una ideología de lo nacional que procura revalorar el mundo cercano y propio; de ahí que temáticamente sea un discurso que recupera la identidad, la filiación con la historia y sobre todo el anhelo de autenticidad.

dad. La realidad se representa partiendo del «efecto de cercanía» y por ello procura mostrar un mundo en cuanto comprobable históricamente, y aún más, en cuanto se refiere a la localidad patria (provincia, pueblo, comarca rural). Aunque en el Capítulo VII se vuelve a tocar este punto en lo que tiene de específico para la «poesía social», conviene indicar que para el postmodernismo se trata de una cercanía cordial con el mundo, más que socio-política o ética.

Con respecto al segundo problema--la estética de lo inmediato--se pueden poner en claro tres rasgos caracterizadores: a) que el lenguaje poético da cuenta de la realidad interior del sujeto; es decir, se percibe la literatura como expresión de las emociones personales e individuales; b) que el lenguaje poético en cuanto tiene como referente la realidad inmediata y auténtica, es parte de ella y por lo tanto renuncia a lo artificioso y desconocido (de allí el tono conversacional y el efecto de coloquialismo estilístico); c) que el lenguaje literario ha de ser antielocuente, con lo cual se pone en relación con el sentido de claridad ontológica.

En resumen: para el postmodernismo la realidad se organiza literariamente en aquellos aspectos que influyen o interfieren en el mundo interior. Es decir, es una realidad hecha subjetividad, o al menos da motivo para la reacción interior (que puede ser de diversa naturaleza: angustia, desazón, melancolía, tedio, humor, ironía, sarcasmo). Se busca mostrar la realidad en cuanto auténtica, y por ello adquieren relevancia los valores de lo comprobable, de lo que es (patria, recuerdos,

mundo del yo, historia, realidad social y lingüística). El mundo exterior no se abandona ni pierde importancia; tan solo se pone en relación con la subjetividad; no se falsifica al «capricho subjetivo», puesto que al mismo tiempo hay un esfuerzo por reproducir con fidelidad (o rescatar, si tal es el caso) la realidad histórica evocada.

Coda para el análisis textual: «Yo no sé por qué a veces», de Rafael Estrada.

Este poema de Rafael Estrada integra su libro Huellas (1923). Se trata, entonces, de un texto situado cronológicamente en la etapa postmodernista de la poesía de Costa Rica, pese a que la discursividad que en el poema se propone coexiste con la fuerte tradición modernista.

Teniendo presentes los alcances principales de las conclusiones de este capítulo, este análisis textual procura mostrar el núcleo de sentido que organiza el modo postmodernista de representación de la realidad. Tres aspectos se destacan en la mostración del mundo: a) hay una explicitación y marcada presencia semántica del sujeto enunciator; b) la realidad representada se sitúa en un ámbito inmediato e identificable: un atardecer, un entorno pueblerino, un acontecer cotidiano y vulgar; c) un efecto de simpleza expresiva en la enunciación.

El texto afirma y despliega profusamente la figura del sujeto enunciator: "Yo no sé por qué a veces / me pongo triste. / Me he asomado un momento /.../ Y yo he visto la tarde, / y he

visto la lluvia /.../ Y mi alma desde adentro / se ha puesto triste, / y mi pecho se ha turbado / y me he puesto a sollozar...". Este énfasis implica una interiorización del mundo: cuenta principalmente la impresión de la realidad exterior. Característico de la escritura postmodernista, este rasgo constituye un cambio fundamental en el modo de representación de la realidad: la realidad objetiva se convierte en punto de partida para la expresión de la subjetividad; de este modo el poema es mostración de una interioridad explayada desde una percepción del mundo saturada de afectividad.

Si el mundo engendra subjetividad, todo sentido de la realidad está sujeto a su mostración; en el texto la contemplación de la objetividad se «satura» de interiorización melancólica; todo es causa de emotividad: la tarde, el agua de la lluvia, el sol y los montes lejanos, la niña de miradas ardientes y la figura escuálida de la vieja, el tren que pita; y sobre todo, la certidumbre de que todos están sujetos--como el que los contempla--al paso del tiempo. Pese a que no se muestra una conciencia de las causas del estado de ánimo, se explicita su condición melancólica: "Yo no sé por qué a veces / me pongo triste"; pero sólo simbólicamente se muestra la fuente de la melancolía, por acumulación de elementos asociados a ella: la tarde, el agua que cae, lejanos un sol y unos montes, el paso de unos seres, de un carruaje y de un tren, todos ellos como inalcanzables.

La aparente sobriedad expositiva del poema está fundamentada en una compleja red de símbolos de realidad (tomo la noción del

profesor Carlos Bousoño); por acumulación de elementos, se engendra una atmósfera de melancolía y acabamiento: la contemplación de la tarde (asociada a lo que acaba, al día que termina); el agua de la lluvia cae lentamente (una temporalidad que fluye, y que además cae, decae sobre el mundo y el ser); en contraste con un sol lejano que "enciende" nubes y montes lejanos (y como tales, inalcanzables en su hermosura: nubes encendidas, montes azules); y como el fluir del tiempo, pasan también un carruaje, una niña, una vieja, un tren, todos asociados a la temporalidad: el carruaje y el tren que se contemplan en su fugacidad, como la juventud de la niña, ya premonitoria de la vejez de la otra mujer; aquélla tiene "miradas ardientes" (v. 15), análoga a las nubes encendidas por el sol; ésta es una "figura escuálida" (v. 17), como la lluvia que cae lentamente al final del día.

Esta interiorización del mundo resulta de la combinación de dos factores: la conciencia de la realidad objetiva, y la impresión subjetiva transfigurada en melancolía. Esta dualidad se manifiesta, además, por la conciencia entre el mundo de lo inmediato frente al mundo de lo inalcanzable; y a su vez, la trascendencia (meditación del tiempo) ante la vulgaridad pueblerina: unos seres, el carruaje, el tren, la lluvia. Muy propio del modo de representar la realidad según el postmodernismo, el tratamiento de lo banal se asocia a lo trascendente, porque el mundo de lo inmediato y evidente se identifica con la existencia. El ser contempla un mundo cercano y conocido ("me he asomado un momento / para ver la tarde"), en lo que

tiene de significado interior ("Y mi alma desde adentro / se ha puesto triste, / y mi pecho se ha turbado"): se muestra lo cercano, en cuanto auténtico, y en cuanto engendra una condición ontológica.

La organización poemática, por sus contenidos y por su lógica expositiva, corresponde al núcleo de sentido que organiza el poema en particular, y el código estético en general: la interiorización del mundo. El primer sector del poema (gráficamente agrupado entre los versos 1 a 12) es la exposición del mundo exterior: la tarde, la lluvia, el sol, la escena pueblerina. El segundo sector (vv. 13-17) muestra el gesto de interiorización del sujeto enunciator ante el mundo: "Y yo he visto la tarde, / y he visto la lluvia, / y mis ojos han visto...". Y el tercer sector (agrupado entre los versos 18 a 20) es el acercamiento e identificación entre mundo percibido y conciencia que percibe: "Y mi alma desde adentro / se ha puesto triste, / y mi pecho se ha turbado / y me he puesto a sollozar y a suspirar / amargamente". Pero, a diferencia de otros momentos posteriores de la lírica costarricense, interiorización de la realidad no conduce a su radical subjetivización: el mundo objetivo está allí; la impresión que produce en el sujeto enunciator (en el ser, en última instancia) es lo que le otorga sentido al conglomerado poemático. Una red de oposiciones semánticas refuerza la cohesión del poema: componentes semánticos asociados a lo venturoso yuxtapuestos a aquellos asociados a lo aciago: encender las nubes/caer

lentamente; niña/vieja; miradas ardientes/figura escuálida; yo triste/naturaleza objetiva.

La transparencia expresiva que exhibe el poema se relaciona con el efecto de cercanía que caracteriza la escritura del postmodernismo. Si cabe la expresión, sin embargo, se trata de una aparente transparencia: según hemos visto hasta ahora, el acercamiento del lenguaje literario al lenguaje natural es una estrategia retórica claramente vinculada al mundo de lo cotidiano, y en general una forma de formalizar el sentido de lo inmediato a las relaciones sujeto-mundo. Frases y expresiones cotidianas están presentes en el poema: "Yo no sé por qué a veces"; "me he asomado un momento para ver la tarde"; "y me he puesto a sollozar y a suspirar amargamente"; o simplemente mostración conceptual de la realidad: "Ha pasado un carruaje, ha pasado una niña", "se ha oído a lo lejos el pitazo de un tren"; "y he visto la lluvia".

Esta transparencia estilístico-verbal se manifiesta en la baja figuralidad retórica del poema. Figuras semánticas como la metáfora, por ejemplo, son precarias, y basadas en evidencias de la realidad ("el sol encendía las nubes"), o en la tradición literaria ("miradas ardientes"); y algunas de naturaleza sintáctica son las necesarias para describir el énfasis en el proceso enunciativo; es el caso de los procedimientos anafóricos o reiterativos: "ha pasado un carruaje, / ha pasado una niña, / ha pasado una vieja..."; "Y yo he visto la tarde, / y he visto la lluvia, / y mis ojos han visto...". Y en cuanto a los recursos fónicos destaca, sobre todo, el

aprosamiento estilístico, basado en el versolibrismo, hasta entonces poco frecuente en la tradición literaria costarricense.

En su conjunto, el poema valora lo cercano. El mundo de la intimidad (el hablante, como sujeto del texto, se ha asomado ¿desde una habitación? a contemplar la tarde lluviosa); la vida cotidiana del pueblo familiar; el acontecer banal; la melancolía como fenómeno individual; y, desde luego, la afirmación de la privacidad ontológica. La realidad se hace comprobable (es la realidad percibida por el sujeto textual que nos habla), y en consecuencia la realidad, aunque hecha subjetividad, es la auténtica, por cercana y comprobable.

Notas

1. Para estudios detallados en torno al postmodernismo, remitimos a lo expuesto en la nota 17, del capítulo II. En Costa Rica no hay, hasta ahora, estudios sistemáticos sobre el tema, pese a que el término «postmodernismo» se utiliza con cierta frecuencia, aunque con poca precisión.
2. Rafael Estrada, Huellas (San José: Editorial Borrásé, 1923); Viajes sentimentales (San José: Imprenta Trejos, 1924); Canciones y ensayos (San José: Imprenta Alsina, 1929). Max Jiménez, Gleba (Paris: Editions Le Livre Libre, 1929); Sonaja (Madrid: Imprenta Argis, 1930); Quijongo (Madrid: Espasa-Calpe, 1933). Arturo Agüero, Romancero tico (San José: Imprenta Trejos, 1940). Fernando Luján, Tierra marinera (San José: Soley y Valverde, 1940); Poesía infantil (San José: Soley y Valverde, 1941). Carlos Luis Sáenz, Raíces de esperanza (San José: Imprenta Española Soley y Valverde, 1940). Asdrúbal Villalobos, Frutos caídos (San José: Imprenta Trejos, 1929). Fernando Centeno Güell, Lirios y cardos (San José: Imprenta La Tribuna, 1926); Carne y espíritu (San José: Talleres Gráficos La Tribuna, 1928).
3. En el Prólogo a sus Canciones y ensayos Estrada afirma la condición modernista de su poesía. Desde luego es otra nuestra tesis y nuestra percepción de los rasgos de la obra de este poeta, según se examina en este capítulo. En todo caso, la opinión de Estrada confirma la vigencia estético-ideológica del Modernismo en la década de 1920. Y sobre todo, hay que tener en cuenta que strictu sensu la de Estrada fue obra de juventud, y en consecuencia, su autor careció de suficiente distanciamiento temporal para percibir su obra en el contexto de la tradición estética costarricense.
4. En este estudio se utiliza la edición Obra poética de Rafael Estrada (San José: Editorial Costa Rica, 1982, con prólogo de Carlos Luis Sáenz), que reúne los libros publicados por su autor.
5. Casi toda la obra literaria de Max Jiménez se reúne en Obra literaria de Max Jiménez (San José: Editorial Studium, 1982), de la cual se extraen en lo sucesivo las citas.
6. Cito por la tercera edición, de San José: Editorial Fernández-Arce, 1971.
7. Asdrúbal Villalobos, Frutos caídos (San José: Imprenta Trejos, 1929) por la que cito. Hay una segunda edición, de San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1975.

8. Utilizo la reedición de San José: Editorial Costa Rica, 1985.
9. Antologado en Rosario de Padilla, Antología de poetas costarricenses (San José: La Tribuna, 1946), p. 101.
10. Carlos Luis Sáenz, Mulita mayor: rondas, cuentos y canciones (San José: Ediciones del Repertorio Americano, 1949); 2a. ed. (San José: Editorial Costa Rica, 1967), por la que cito.
11. No se puede desestimar la influencia de otros poetas de menor relevancia en el contexto de la lírica hispanoamericana, pero cuyas orientaciones temáticas y cosmovisión resultaron afines en muchos sentidos a los postmodernistas. En ediciones reducidas y a veces rústicas, se leían poemas de Juan de Dios Peza, Manuel Acuña, Luis G. Urbina, Porfirio Barba Jacob.
12. Antologado en Rosario de Padilla, op. cit., p. 100.
13. Federico de Onís, Antología de la poesía modernista española e hispanoamericana; citado en Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, La poesía hispanoamericana desde el modernismo, ed. cit., p. 9.
14. Resulta significativo, en este sentido, el subtítulo que se le da a esta obra: "Rondas, cuentos y canciones de mi fantasía niña y de mi ciudad vieja" (vid. Carlos Luis Sáenz, Mulita mayor, ed. cit.).
15. Vid. Cedomil Goic, Historia de la novela hispanoamericana, ed. cit., pp. 152-156. El término mundonovismo, lo aclara el propio autor, fue propuesto hacia 1927 por el novelista chileno Francisco Contreras.
16. Este carácter transicional también lo muestra la poesía de Asdrúbal Villalobos, Manuel Segura y Hernán Zamora Elizondo. También las obras últimas de Brenes Mesén y Rogelio Sotela se acercan al código estético postmodernista.
17. Max Jiménez, Ensayos (San José: Imprenta Trejos, 1926).
18. Francisco Amighetti, Francisco en Harlem (México: Galería de Arte Centroamericano, 1947).
19. Recordemos que a una de las variantes del discurso postmodernista se le llamó precisamente el sencillismo, según la denominación dada por quien la llevó a cabo como opción estética, el argentino Baldomero Fernández Moreno.

C A P I T U L O V

EL CODIGO ESTETICO PREVANGUARDISTA

V.1 Generalidades

Tanto la postulación de una formación generacional que sustenta un código específico distinto de los anteriores, como la denominación de prevanguardista a este nuevo código, obedecen a dos hipótesis: la primera de ellas postula diferencias cualitativas fundamentales con respecto al modernismo y al postmodernismo como modalidades discursivas de la poesía costarricense; la segunda se refiere a un problema nuevo: la conclusión cronológica del período modernista, y con ello la génesis--desde el punto de vista ideológico y propiamente discursivo--del período de vanguardia.

Por tratarse de la formación de un código estético que da cuenta de dos momentos principales en el desarrollo de la poesía de Costa Rica, y sobre todo porque con él tienen lugar algunos rasgos caracterizadores del período de vanguardia, proponemos para este código estético, y para la generación que lo lleva a cabo, el calificativo «prevanguardista».

Esta generación tiene su génesis en la década de 1930, y se sitúa en el momento de desarrollo de la literatura hispanoamericana en el cual los movimientos históricos de vanguardia cobraron significación y dieron además frutos importantes. Desde un punto de vista historiográfico, hay que tener en cuenta que los escritores que forman esta generación tuvieron

relación, y a veces comunicación directa, con aquellos movimientos artísticos y literarios. Muchos de ellos tuvieron ocasión de conocer en forma directa la actividad vanguardista en Hispanoamérica y en Europa: Francisco Amighetti (1907), pintor y grabador además, viajó por algunas ciudades importantes (Buenos Aires, Lima, New York, México), en las que la actividad de las vanguardias artísticas fue intensa y determinante para su obra; Isaac Felipe Azofeifa (1909) viajó a Santiago de Chile, donde entró en contacto con algunos de aquellos cenáculos (el runrunismo, por ejemplo); Fernando Centeno Güell (1908), pese a su primera etapa postmodernista, vivió en España, donde llegó a conocer y absorber la actividad poética de los años treinta; Fernando Luján--otro poeta del postmodernismo--permaneció varios años en México; Max Jiménez --también pintor--fue un incansable viajero que vivió en Londres, Santiago de Chile, Buenos Aires, New York, Madrid, Barcelona y París (es conocida su amistad con César Vallejo, en los años en que el poeta peruano se hallaba en plena creación de su obra); Alfredo Cardona Peña (1917) desde muy joven emigró a México, donde escribió y publicó importantes obras claramente separadas del postmodernismo costarricense.

Por los indicios que dan las revistas literarias de la época, los anuncios publicitarios de las librerías de la capital costarricense, y desde luego, por la fuente directa de escritos, reseñas o comentarios críticos, es evidente que la literatura, tanto la hispanoamericana como la española, relacionada con los movimientos de vanguardia, tuvo importancia

en la formación estético-literaria de los poetas prevanguardistas. Por un lado, las relaciones con la producción poética peninsular contemporánea crecieron y se intensificaron; se conocía la obra de Rafael Alberti, García Lorca, Gerardo Diego, (cuya célebre Antología de 1934 llegó al país muy rápidamente), Luis Cernuda, José Bergamín, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre; y con ella toda la etapa de renovación de la lírica española. Y por otro lado, del medio hispanoamericano llegaron a Costa Rica, por revistas literarias o en sus propios libros, la obra de César Vallejo, Jorge Luis Borges, Oquendo de Amat, León de Greiff, algún texto de Huidobro; y de un modo particularmente abundante, la vanguardia poética mexicana, a través de los poetas del que se conocería como grupo de los «Contemporáneos»: Villaurrutia, Jorge Cuesta, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Torres Bodet. Junto a ellos, muchos otros escritores cuya obra estaba inmersa en el proceso de renovación literaria resultante del activismo vanguardista: Carrera Andrade, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén, Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos.

Si bien los poetas de Costa Rica no encontraron en su medio nacional las condiciones culturales y materiales para fundar movimientos, escuelas o cenáculos de vanguardia, buena parte de su obra inicial inaugura la organización del complejo sistema discursivo de ruptura que en la lírica de Hispanoamérica y de España tiene lugar. La producción poética se da a partir de 1930 es la siguiente: Poesía (1936) de Amighetti; Revenar (1936) y Poesía (1937) de Max Jiménez; Poesías (1937)

de Arturo Echeverría Loría; El mundo que tú eras (1944) de Alfredo Cardona Peña, y una buena parte de los poemas que Isaac Felipe Azofeifa publicó primero en revistas, desde 1932, y que forma Trunca unidad (1958).

La vigencia de la prevanguardia costarricense es relativamente extensa, y además su análisis reviste cierta complejidad, sobre todo porque la obra que se produce entonces coexiste con la de las generaciones de vanguardia (cuya contribución se examina en el Capítulo VI). Algunos poetas prevanguardistas escribieron nuevas obras, cuyas fechas de publicación rebasan incluso los límites cronológicos del presente estudio (ver Apéndice B). No obstante, las obras correspondientes a la vigencia de la generación prevanguardista son: Francisco en Harlem (prosa, 1947); Valle de México (1949), Bodas de tierra y mar (1950) y Poemas numerales (1950) de Cardona Peña; Signo y mensaje (1950), Evocación de Xande (1950), Rapsodia de Aglae (poema escénico, 1950) y El ángel y las imágenes (1953) de Fernando Centeno Güell; Alto sentir (1953), Lograd conmigo el canto (1954) y Suma de claridades (1955) de Alfonso Ulloa Zamora; Los jardines amantes (1954), Primer paraíso (1955), y Poesía de pie (1959) de Cardona Peña; Juan Rafael Mora, el héroe y su pueblo (1956) de Echeverría Loría; Trunca unidad (1958) y Vigilia en pie de muerte (1961) de Azofeifa¹.

Si partimos del modo como se representa literariamente la realidad, el rasgo fundamental que vincula a esta generación con el período modernista costarricense es que la «verdadera realidad» sigue siendo el mundo exterior. Persiste una

separación ontológica entre el mundo del sujeto enunciator y el mundo de la objetividad. Pero al mismo tiempo, la realidad se representa en proceso de transformación e inestabilidad, y en los casos extremos, en descomposición o disolución. Además, hay que tener en cuenta que para la prevanguardia la realidad es la histórica contemporánea. El «hoy», cuyo entorno inmediato se asocia con lo urbano y modernizante, constituye para el enunciator el punto de encuentro entre su aspiración al orden o la armonía existencial y la sensación de descomposición y pérdida de sentido del mundo. La placidez postmodernista es ideológicamente sustituida por el desasosiego y la angustia. Como el mundo está en perpetuo cambio, la búsqueda de un nuevo sentido es uno de los aspectos que más se destaca en el discurso poético de la prevanguardia. Este conjunto de rasgos es el punto de referencia principal que caracteriza la cosmovisión de esta generación, y sus consecuencias en el aspecto propiamente discursivo son variadas y numerosas.

V.2. Los modelos ideológicos de la prevanguardia.

La verosimilitud semántica del discurso prevanguardista parte de una percepción de la realidad en transformación; es decir, se muestra la conciencia de un mundo en el que el sentido y el orden son inestables y efímeros. Desde esta percepción básica, es posible extraer un conjunto de temas fundamentales que le otorgan cohesión ideológica y discursiva a la prevanguardia, y la distinguen con precisión del código

estético postmodernista, pese a que en cierta medida históricamente uno y otro se desarrollan en forma paralela. Son cuatro los temas fundamentales que le dan particularidad a la inventio de la prevanguardia, a saber: la transitoriedad; la ciudad como núcleo existencial; la soledad ontológica; y la palabra como vía existencial.

V.2.1. La transitoriedad

Uno de los primeros aspectos que permiten poner límites entre la cosmovisión del postmodernismo y la de la prevanguardia es la conciencia de la aceleración de la historia que con ésta última se desarrolla. Pese a que por momentos ya despunta en algunos poemas de Agüero o de Max Jiménez, la idea del mundo asociado a lo vertiginoso, al tráfigo de la historia presente, y sobre todo a una sensación de fuga y acabamiento tiene ocasión a partir de la generación prevanguardista.

Este tópico, no original pero sí distintivo, separa con precisión la representación bucólica e idealizante del mundo--característica del modo postmodernista de representación de la realidad--de la puesta en entredicho de esa armonía del mundo que tiene ocasión con la poesía prevanguardista. Desde el punto de vista ideológico este es un elemento que lleva, a su vez, a postular una ruptura fundamental que pone en crisis la cosmovisión del período modernista. Con la crisis de la percepción armónica de la realidad, la escritura de la prevanguardia empieza a clausurar el período como un todo.

Con la prevanguardia la realidad se representa en perpetuo cambio. Se engendra una sensación de lo fugaz, de que la existencia y el mundo como un todo son efímeros, y en consecuencia la historia presente se percibe en proceso de transformación. Esto se asocia, según veremos, a la búsqueda de un nuevo sentido. Así las cosas, la particularidad que la prevanguardia le da al tópico de la fugacidad de la vida consiste en que lo efímero tiene una raíz histórica bien identificable: el tráfico urbano, la angustia existencial provocada por la ciudad moderna, el maquinismo y la automatización del ser humano. Desde luego, apenas es necesario recordar que bajo esos mismos signos, algunos lustros antes y en otras latitudes de mayor desarrollo político-económico y cultural, habían aparecido los movimientos históricos de vanguardia. Aunque no exclusivamente por ello, algunos de esos movimientos lograron cierto arraigo en lo que se refiere al componente ideológico o cosmovisionario, entre los poetas de la prevanguardia costarricense.

Con la generación poética prevanguardista se engendra una visión de la realidad asociada con un proceso de modernización al que ingresa la sociedad costarricense, especialmente a partir de la década de 1940. Ello da lugar a la formalización literaria de tres de temas asociados a la transitoriedad: una ideología del pesimismo existencial en vista de la sensación de acabamiento o extinción; la idea de que la existencia humana es un viaje sin destino, lo que conduce a temas como el vagar, la trashumancia, el hombre como un ser náufrago o perdido en

la inmensidad del universo, y en general la vida como un tránsito; y la idea de un futuro incierto.

Los primeros poemas de Francisco Amighetti, muchos de ellos publicados en revistas literarias, y tan solo una breve selección reunidos en Poesía (1936), dan cuenta de una conciencia moderna del tiempo. El tiempo no en cuanto abstracción, sino actualización de la vida en medio del tránsito de la historia presente, acelerada y en transformación: "El tiempo pasa con las ruedas aceitadas / silencio--papel blanco / donde han muerto las horas / voz que nos mira / desde los espejos y las cosas inmóviles"²; "¿A dónde ir, a dónde? / He recogido este clamor de mí mismo / y de otros, / cuando, estatuas de carne / sentadas en los parques / se han anclado en su fuga.../ Es un camino de agua llamándonos, / ¿a dónde ir, a dónde?" (Poesías, p. 110).

La poesía de Isaac Felipe Azofeifa muestra una conciencia de la realidad según la cual el tiempo es un signo de la existencia y del acontecer inmediatos, por lo cual la importancia cualitativa de la transformación del mundo se convierte en un punto de referencia principal: "Tengo deseos de salir destruyendo todas / las grandes cosas del mundo.../ Todo ardiendo dejarlo. / Y por encima del fuego en triunfo / gritar la purificación del mundo. // Es necesario, es necesario, es necesario. // Que el hombre otra vez empiece a ser creador. / Que se vea perdido en medio del caos. / Y otra vez nazca así mismo, frente a sí mismo"³; "Afirmando el aire amigo y el color / y quiero persistir en lo continuo / y contenerme vivo en este

ahora. / Pero es que quién avanza en mí viviendo? / Yo quiero detenerlo, asirlo, detenerlo. / Ay, que fluye en mí, voy desangrándome / sin regreso, sin voz, sin persistencia. // El tiempo rueda en mí su desolado / tren, al través de la noche hacia la noche" (Trunca unidad, p. 48).

Con Revenar la poesía de Max Jiménez se sitúa más cerca de la vanguardia que del postmodernismo. Hay aspectos y manifestaciones que despuntan en sus libros anteriores (Sonaja, Quijongo), que en el último poemario que reunió su autor adquieren desarrollo y cohesión. Ejemplo de ello es que el concepto de tiempo se asocia a la existencia transitoria: "¿No sabes que en la boca puedes sentir la vida, / que hay mieles en las bocas así como en las rosas? / que la abeja fecunda sólo flor encendida / que después, es ya tarde y allí mueren las cosas?..." (Obra literaria, p. 391); "Yo me iré, / pero vendrás conmigo, / por haber sentido juntos / las auroras de la vida.../ por haber comido juntos / del festín de la existencia, / por haber llorado juntos / en las aguas de los ríos..." (Obra literaria, p. 412). Esta sensación de transitoriedad opone el mundo interior frente a la circunstancia exterior de la historia. La realidad se percibe como mundo distinto, pero asociada a la angustia que en el ser produce la temporalidad. Este rasgo es visible en la poesía de Azofeifa, Jiménez y Cardona Peña; de éste último se extrae este ejemplo: "Estas son mis palabras, / las que puedo decir como algo que nace. / Afuera el tiempo entre las torres / deja caer los esfuerzos contruidos, / y la vida se cumple, suena y sigue sonando"⁴.

La representación de un mundo en transformación lleva a la idea de la extinción y la disolución de los sentidos; es decir, al paso de un orden particular, al caos o la destrucción. Ese es uno de los temas principales que organizan semánticamente Valle de México de Cardona Peña, y Vigilia en pie de muerte de Isaac Felipe Azofeifa. Pese a que los móviles temáticos que sustentan cada uno de los libros son básicamente diferentes, ambos tienen en común la idea de que el mundo de la actualidad se asocia con la zozobra y el deterioro. Valle de México es un homenaje al mundo precolombino, y a una época histórica dorada. Desde ese punto de referencia el mundo de ahora es el de la decadencia: "Todo pasó. Que sobre cada muerte / se edifica otra muerte, / y lo que hoy construimos regresará a la tierra. / Todo pasó..." (Cosecha mayor, p. 64). En el caso de Vigilia en pie de muerte, su título alude a un mundo desvencijado e inorgánico, y en general se establece una correspondencia entre la disolución de los significados en la historia y la necesidad de una afirmación (una "vigilia") existencial del ser humano.

La transitoriedad es primordialmente tránsito, viaje; y como tópico de la generación prevanguardista da cuenta ideológicamente de un pesimismo existencial, que convierte el viaje en una noción negativa y desoladora: al carecer de un destino prefijado, el viaje es un continuo vagar, un errar por el universo, y desde luego, una búsqueda perpetua. La imagen del hombre como un náufrago--frecuente en la poesía de Azofeifa, por ejemplo--no hace otra cosa que recoger esa

valoración del mundo: "Náufrago quizá, y desnudo, nace el hombre, / náufrago muere. / Su soledad le da la mínima / dimensión del insecto. / Tiempo y espacio son / amargos elementos de su alma" (Vigilia en pie de muerte, p. 15)⁵; "He

sido, soy, seré, posiblemente para siempre / lento, inintelible, oscuro, / como de espesa sombra, a duras penas, proviniedo, / y aun a veces vago, indeciso, / siempre extraviado, / solo entre cosas extrañas" (Vigilia en pie de muerte, p. 53);

"Te busco huyendo. Te busco / lleno de tu ausencia, lejos. / Qué angustia la de quererte / sin esperarte y huyendo. / Paso de trenes sin rumbo / hacia horizontes sin cielo: / su grito desconsolado / cómo va cayendo muerto" (Trunca unidad, p. 39).

En las prosas--cuaderno de memorias o un diario de viajes-- que constituyen Francisco en Harlem de Amighetti, está una idea semejante del hombre vagabundo y solitario en un mundo de vértigo: "Donde estaba más solo no era en mi cuarto, sino en las calles. ¡Qué agradable sentir que alguien tropezara conmigo!...En esta soledad, en medio de varios millones de habitantes pude hablar al fin con alguien, con una negra; ya sabía que era necesario invitar inmediatamente, era la posibilidad de conversar algunos minutos con un ser humano" (Francisco en Harlem, p. 133)⁶.

Del mismo modo se manifiesta en la poesía de Jiménez: "Sin báculo, sin norte, / como mano de ciego que no logra el oriente, / jauría de pensamientos arrastro yo por corte. / El agua llevo al cinto, no hay árbol que haga puente.// Un ancla ya os pido, / es mucho ya el fastidio de ver mis propias

huellas" (Obra literaria, p. 393); y en la obra de Alfonso Ulloa Zamora (1914), de cuyo primer libro, Alto sentir (1953) extraemos estos ejemplos: "Si pudiera / en la hondura de la noche, / marchar sin referirme"⁷; "Conforme con mi haber, lejos del grito, / libre de lo cercano y lo distante, / camino únicamente mi camino, / sobre el tiempo sin fin e irremediable. // No me acuerdo siquiera de mi nombre. / No ando en busca de nada. /.../ Es la noche y camino solamente, / sin atender el rumbo de mis pasos" (Antología personal, p. 37). Y, por último, en la poesía de Echeverría Loría: "Ambos, el camino y el caminante, / fantasmas hechos de maleza y nubes, / al fin, sombras siempre el viaje, / a campo abierto van / bordeando la montaña / y cerca de la playa, / en todos y por todos los senderos" (Fuego y tierra, p. 17); "Desgarrarse la carne y la palabra, / en el amor y la sombra, / para sentirse libre en el viento que todo lo termina, / libre en el gran desierto de arena, / solo en el inmenso cerebro de las rocas. // ¿Qué es lo que busco?" (Fuego y tierra, p. 59).

Esta organización del tema de la transitoriedad se encuentra sustentado por una percepción de la historia claramente distinta de la que hasta entonces había prevalecido en los códigos estéticos de la poesía de Costa Rica. Para la prevanguardia la historia es aceleración; la realidad se asocia al cambio, a lo efímero, a la extinción, y a la sensación de un orden en continua transformación. Pero además, hay un ámbito existencial en el que se reúnen estos rasgos de la realidad: la ciudad moderna.

V.2.2. La ciudad como ámbito existencial

Aunque en algunos aspectos ya la obra de los postmodernistas fue precursora del tema del progreso y la modernización, con la generación prevanguardista adquiere desarrollo el tema del mundo urbano, y especialmente el de las grandes ciudades de la actualidad. Lo que aquí hemos llamado un «neocosmopolitismo», adjudicado como rasgo propio de esta generación, no solo tiene que ver con la nueva conciencia de la historia, sino también con una experiencia real del mundo urbano moderno.

Con el tema de la ciudad se consiguen dos cosas importantes. Una: se abandona el tema de la placidez rural (aunque no siempre su nostalgia por ella), propia del postmodernismo. Dos: con la sensación de una pérdida de sentido en el mundo, se engendra la búsqueda de un ámbito existencial mayor, lo cual se asocia al «neocosmopolitismo». Como ha quedado dicho, la conciencia de la aceleración de la historia, y en consecuencia, la idea del tiempo como presente, actualizado y real hace posible incorporar el tema de la ciudad, en cuanto ésta simboliza el tráfago de la historia presente. Al desplegarse otras referencias culturales, la valoración de la historia la determinan los nuevos centros de poder y de cultura, con lo cual se hace evidente que la cosmovisión prevanguardista está fuertemente mediatizada por el mundo de lo contemporáneo. Así, ejercen un gran poder de atracción cultural aquellas ciudades que de alguna forma representan la vanguardia artística: New York, París, Amsterdam, Zürich, Londres, y en el ámbito más cercano, México y Buenos Aires.

El «neocosmopolitismo», además, es la manifestación de un rasgo global del período de vanguardia. Hay dos tendencias, en términos del sistema cosmovisionario, propias del nuevo período, y prefiguradas por la prevanguardia. Por un lado, una conciencia crítica de la realidad histórica presente (y con ello, la mencionada apertura hacia el mundo exterior). Y por otro lado, una percepción individualista (casi egocéntrica) del mundo, que lleva a la autocontemplación, a la valoración de las vivencias del individuo que vive en su soledad o en su abandono existencial; la vuelta al mundo interior es uno de los rasgos distintivos de la segunda generación de vanguardia. Sobre las consecuencias de esta percepción individualista se tratará con detalle en el apartado V.2.3.

Con relación al contexto histórico-literario, y desde luego, al cosmovisionario de la prevanguardia, esas dos tendencias permiten el desarrollo de sendas formas de interpretación de la realidad. Una desarrolla asuntos relacionados con el mundonovismo y mundos exóticos (en particular, la poesía de Valle de México y Poemas numerales, de Cardona Peña). La otra se centra en temas «metafísicos» (como es visible en la poesía de Centeno Güell y en buena parte de la poesía de Trunca unidad y Vigilia en pie de muerte de Azofeifa). Pese a esas diferencias, que son más bien de estrategia en la organización de los contenidos, la prevanguardia parte de una idea planetaria del ser humano, lo cual a su vez explica la importancia temática del neocosmopolitismo, puesto que la ciudad moderna se asocia

con una idea universalizante de la condición humana contemporánea.

Uno de los hallazgos cosmovisionarios de la generación prevanguardista consiste en asociar la idea de la ciudad con la deshumanización, y aún más, con la sordidez. Desde la posición humanista de estos escritores que conocieron directamente la vida de las grandes concentraciones urbanas, la idea de progreso material resulta una quimera. Tal es la perspectiva general que se desprende de la poesía de Azofeifa, Cardona Peña (Valle de México), Echeverría Loría (Fuego y tierra) o Amighetti. De la primera poesía de Azofeifa son reveladores estos ejemplos: "Ciudad, aviones, poetas, / en vano buscan el alma futura del cielo" (RA, XXX, 18, p. 287); "Ciudad de negros con antigua cara de esclavos. / Y muchas oficinas en Colón, el puerto yankee, / --oficinas de la Hapag, United, Grace, etcétera.-- / Y los yankees, muchos yankees, fumando imperia- lismo en los habanos /y en las cachimbas. // Trapos lavados, bailando en el viento debajo de las soleras / y callejones sucios, húmedos, entre las casas con las puertas sudadas" (RA, XXIX, 14, p. 215); "Ella va al lado mío, / en mí, dentro de mí, como mi sangre / o mi alma. / Ah, no la veis, no podéis verla / porque sois ciegos, porque el hombre / ha apagado su luz / para seguir en el tumulto / de las ciudades / la miope dirección de los semáforos" (Trunca unidad, pp. 25-26). En Ulloa Zamora: "Camino mi ciudad llena de noche, / por sus calles esclavas de lo recto, / bajo chillonas luces que perturban / el brillo natural del puro cielo. / Todo es aquí

estructura calculada, / de antiguo, sólo el aire vivo y
 cierto, / y el cuadro miserable de un anciano / que une en su
 desgracia piedra y sueño. / Se degollaron árboles y trinos /
 para esta siembra inútil de cemento, / y el zumo añejo y noble
 de la tierra / bajo la garra del asfalto ha muerto. / Este
 inmenso cubil cuadriculado / ha derribado todos los silencios"
 (Antología personal, p. 45).

Para Cardona Peña, y también en algún caso para Amighetti,
 la condición urbana del ser humano conduce--como hemos visto
 en el ejemplo anterior de Ulloa Zamora--a un afán de recuperar
 la armonía: "y acompañado de mi soledad de mi soledad /
 construyo los caminos del sueño / para ir a las cosas y
 gemirlas / como verdades muertas / humilladas al uso de las
 manos; / si lejos del orgullo trabajado / en la rosa efímera
 del día / voy olvidando la acumulada norma, / las oficinas y
las plazas donde lloran los árboles" (Cosecha mayor, p. 21);
 "El sol, la luz, el mar de inagotables formas / mueren en la
ciudad, no están, no se preguntan" (Cosecha mayor, p. 27).
 Para Francisco Amighetti, la ciudad queda asociada, como para
 Azofeifa, a la sordidez y el desamparo: "yo sé el sabor del
 whisky / en los muelles resbalosos de New York / cuando llueve
 días enteros / con mi esperanza ancha como una bahía / entro
 a los ríos grises de las grandes ciudades / donde en el aire
 neblinoso / tiemblan las abadías, los burdeles y los rascacielos"
 (RA, XXII, 20, p. 318); "Salí un domingo en la mañana, muy
 temprano, siguiendo hacia abajo, siempre por Madison Ave.,
 cuando vi a una negra que tiraba a la calle su cartera y

también sus zapatos, todo hecho con la misma sinceridad que en la iglesia de Getsemaní. Dos negras contemplaban la escena muy de cerca. El policía la cogió por los brazos para sujetarla" (Francisco en Harlem, p. 139); "Esta calle no se borrará de mis ojos / con su cielo que duerme en los tejados, / y su silencio de figuras largas paradas en las puertas. / Niños tristes juegan en las aceras / frente a las puertas negras donde duermen los perros / y, en las ventanas, las viejas detrás de las begonias, / detrás de las vidrieras, detrás del tiempo, / están viendo otras calles y otras gentes pasar. / Fisonomía áspera de esta calle de piedra / donde la cal amarilla, blanca, azul y rosada, / mezcla en el sol ardiente la poesía y la miseria" (Poesías, p. 69).

Este reconocimiento de un nuevo ser humano, inmerso en el mundo de la modernidad y de la transformación, no es solo resultado de un apartamiento de la plácida cosmovisión ruralista. La importancia temática de la ciudad está relacionada con el hecho de que en ese nuevo «ámbito existencial» tiene lugar la transfiguración de los sentidos, la reorganización del mundo, de todo lo cual se engendra la conciencia de que los significados y los hechos son efímeros. Así, al estatismo existencial de una imagen plácida del mundo (el mundo rural de la patria) se oponen el cambio, la desarmonía y la convulsión de la ciudad moderna. Pero al mismo tiempo, esta experiencia de la realidad da lugar a una relación conflictiva con el mundo: la sensación de abandono, soledad o naufragio existenciales.

V.2.3. La soledad existencial

La generación prevanguardista se apropia de este tema (o más bien dicho: de esta percepción del mundo) por lo que tiene de búsqueda de una nueva significación de la realidad. Esta tendencia fue llevada a mayores extremos en una de las etapas de la segunda generación vanguardista; por ello mismo algunos de los rasgos caracterizadores del discurso también dan cuenta del énfasis en ese modo de representación de la realidad.

Búsqueda de sentido y conciencia de la soledad, vinculadas con el tópico de la vida como un vagar, corresponden a aquel modo de representar la realidad según el cual ésta se halla compuesta por el tráfago urbano, la sensación de angustia y de vaciedad, y el peso de un mundo sórdido, desvinculado y en descomposición. Ideológicamente esto tiene que ver con una pérdida de la conciencia feliz de la historia, visible, por lo demás, en otras manifestaciones coetáneas de la literatura de Costa Rica (por ejemplo: la creciente importancia que tuvo el ensayo de carácter político, así como el surgimiento y ulterior desarrollo de la novela del agro, a partir de la década de 1940).

Hemos indicado que hay dos manifestaciones cosmovisionarias en el discurso prevanguardista: aquella que da lugar a una conciencia crítica de la realidad histórica presente, y que en gran medida está asociada con el tratamiento temático de la existencia en medio del tráfago urbano (vid. V.2.2.); y aquella que se organiza en torno al individuo, cuyas relaciones con el mundo son conflictivas. Así, las contradicciones entre la

realidad histórica y las aspiraciones privadas engendran sentimientos negativos: la confusión, el desamparo, la soledad.

Hemos mencionado, de paso, uno de los temas más característicos de la poesía de Azofeifa (sobre todo de Trunca unidad y de Vigilia en pie de muerte): la idea del ser humano como un naufrago. Este tema es un verdadero paradigma de la generación prevanguardista. Hay que tener en cuenta que uno de los rasgos caracterizadores de este conjunto de obras que se generan con la prevanguardia es el descreimiento como ideología, esto es: un fundamental escepticismo frente a la historia presente y futura, y en particular frente al sentido (o los sentidos) que le ofrece el mundo al individuo. El escepticismo se confunde con el aislamiento, con el desprendimiento de los significados; y el tema de la soledad existencial adquiere, entonces, una importancia temática primordial: la pérdida de significados en el mundo se transforma en una pérdida de asideros con la realidad, lo cual explica--al menos literariamente--las abundantes referencias al abandono, al acabamiento, al absurdo, al naufragio, a la inconclusión (de "trunca" unidad califica Azofeifa su primer conjunto de poemas). Hemos visto también que el concepto de la soledad existencial recorre todo el libro Francisco en Harlem de Amighetti, en el que el ser errante de la gran ciudad es un inequívoco símbolo de la condición humana en el mundo contemporáneo.

La idea de la soledad se asocia con el individualismo, ciertamente, pero además corresponde a la percepción del mundo en descomposición, según lo muestra la poesía de Azofeifa: "Oh

soledad. Arrojo altas voces a la tierra / sorda, pero atado a la herida. / Cada vez más adentro de este dolor que solo yo poseo / y no sé dónde está el límite /.../ Oh, gran voz sin respuesta de la angustia / sobre mi corazón inmenso y solo" (Trunca unidad, pp. 16-17); "Ha vuelto el ángel otra vez, el ángel / de la desesperada soledad. Su espada / hiende mi oscuro corazón de hombre, / troncha el haz solidario de mis nervios / y arroja sal al río de las lágrimas" (Trunca unidad, p. 22); "Solo tu soledad es tuya. / Sólo posees tu profundo silencio. / La roca del silencio en que te abismas / sin pensar / hecho un ovillo de tu pura existencia, / gozando de tu vida / y sufriendo tu muerte de este mismo instante / con la muerte del mundo" (Vigilia en pie de muerte, pp. 57-58). En Amighetti: "La ciudad está vacía y desierta, / no importa si la Navidad inunda / el caudaloso río de la calle. // Despertar con tu ausencia en la mañana / es estar extraviado todo el día, / es estar huérfano de la luz y del viento, / es palpar el exilio en plena patria" (Poesías, p. 43). En Fuego y tierra de Echeverría Loria, se lee: "Busco asirme a las plumas de las hojas / y no encuentro nada. // Es una soledad con miedo, sin raíces; / es la soledad sin corteza, / la propia en que constituyo / la muerte en las palabras inquietantes /.../ Este grito como agua prisionera / en la grieta de un muro, / esta soledad que viene de adentro, / de lo hondo, / del pozo de los ojos" (Fuego y tierra, pp. 50-51); y en la poesía de Centeno Güell: "En la red de los días corre el agua del tiempo. / El destino se escribe en el agua, / andariega del

ansia, la agonía y el sueño. // Porque el hombre es un dios en la tierra sin dioses, / un dios solitario es el hombre" (El ángel y las imágenes, p. 37).

Este conjunto de sentimientos negativos, cuyo fundamento tópico es la soledad, se encuentra asociado a una realidad muy concreta--la ciudad--mediatizada por la conciencia de lo fatal, que caracteriza la cosmovisión prevanguardista. Desde su componente ideológico hay que distinguir claramente las manifestaciones literarias postmodernistas de las prevanguardistas. Mientras para aquéllas la subjetivización de la realidad corresponde a un énfasis en el aspecto emotivo (la poesía sentimental), para la prevanguardia la subjetivización de la historia refuerza el individualismo como postura ética y con ello se engendra el sentimiento de soledad como reacción cosmovisionaria. Hay que recordar que en el postmodernismo las relaciones entre el sujeto y el mundo no resultan conflictivas. En la prevanguardia tiene lugar una ruptura de esta relación, que posteriormente alcanza un particular desarrollo en el período de vanguardia de la poesía de Costa Rica.

En vista de la soledad es un sentimiento, y no una condición de aislamiento físico, la sensación de padecerla entre la multitud confirma la idea de que el ser contemporáneo, en su existencia urbana, vive atrapado y solo. De los parques, en algún lugar de New York, un poeta dice: "Pero en el verano resulta a veces imposible conseguir un asiento; humanidades aburridas, casi todas de viejas con perros, llenan las bancas. Empecé a saber lo que significaba la palabra «crowded», que

tanto oía pronunciar. Los parques ya no tienen poesía, cuando la gente se disputa los asientos y todos leen el periódico. Nadie sueña en esta ciudad; debe ser el instinto de conservación" (Francisco en Harlem, p. 147); "La vida de Nueva York era para mí, que no había penetrado el calor humano y entrañable de la ciudad, un poco abstracta; como la pintura del Museo de «Non Objective Art», cuando los pintores y críticos la explican y la anuncian como «el arte del mañana», con un calor que contrasta con la helada pasión de su geometría" (Francisco en Harlem, p. 156).

Es interesante notar cómo se ponen en relación dos percepciones aparentemente contradictorias: la idea de la vida como un vagar, y la noción del mundo--la ciudad--como una prisión. Detrás de este contrasentido está la representación del mundo sujeto al azar y a la incertidumbre. Hemos dicho que ideológicamente la prevanguardista es una generación que da cuenta del pesimismo existencial, y así, los temas de la soledad, el abandono, el naufragio o el atrapamiento son tenidos como signos de que la realidad se representa en cuanto inorgánica, desvencijada y en proceso de derrumbamiento. Por ello, se engendra el tema de la búsqueda de un nuevo sentido a la realidad, y con esa búsqueda, la confirmación de un nuevo lenguaje, esto es: de una forma nueva de organizar lingüística y estéticamente el mundo.

V.2.4. La palabra como vía existencial

Aunque los ejemplos proliferan, hemos citado ya una afirmación que aparece en Francisco en Harlem de Amighetti, que reúne con particular precisión el problema de abordaremos en este apartado: "Los parques ya no tienen poesía" (Francisco en Harlem, p. 147). En forma sintética, con el tema de los parques se hace referencia a los tópicos con que la prevanguardia representa el mundo: ellos son al mismo tiempo el mundo y la circunstancia del ser humano; además, son parte esencial de las ciudades (y en particular, del vínculo último con el mundo natural); y sobre todo, muestran el estado de disipación del sentido y el orden primordiales. No es azaroso que la poesía se constituya, por antonomasia, en armonía y placer.

Para el discurso prevanguardista, esta conciencia de una pérdida del orden en el mundo lleva a la búsqueda de un nuevo orden, a la instauración en la realidad de nuevos sentidos. Desde el punto de vista temático, todos aquellos aspectos asociados a la palabra en cuanto nombradora de la realidad--una vez más las relaciones mito/historia se convierten en aspecto primordial para la generación--alcanzan gran importancia, puesto que el mundo se organiza por el lenguaje.

En forma paralela al desarrollo del código estético modernista, en la poesía de Costa Rica tiene lugar un particular discurso reflexivo, de pretensiones teóricas en torno al hecho literario (ejemplo, Las categorías literarias de Brenes Mesén), y que ese fenómeno se asocia con la necesidad de fundar una literatura nacional. Toda contribución que buscara crear

ciertas bases fundamentales para la comprensión y fijación de lo literario resultaba necesaria. Con el código estético postmodernista, la producción poética de Costa Rica dejó a un lado las preocupaciones de carácter teórico, en favor de la afirmación de un nuevo lenguaje, y sobre todo de una posición estético-ideológica diferenciable de las manifestaciones anteriores, con lo cual los cuasi-manifiestos que tomaron forma de prólogos, palabras preliminares, cartas, y en general la crítica periodística alcanzaron mayor vigor. Con la generación prevanguardista, su particular afirmación estético-ideológica es de otra naturaleza: las reflexiones teóricas y la afirmación explícita de opciones estéticas son sustituidas por una práctica estética discursiva de carácter más filosófico, si cabe el término, que se desprende básicamente de los propios textos poéticos.

Teniendo en cuenta la correlación de significados entre los tópicos examinados hasta aquí, y el que ahora nos ocupa, para la prevanguardia la palabra se constituye en un modo de salvación de lo efímero, lo fugaz o lo perecedero. Así, lo que se encuentra asociado a ella (en especial el canto, el poema, etc.) hace posible rescatar lo que acaba o se extingue (incluida la existencia). De ello se desprende que el mundo es signo de algo, y en consecuencia lo esencial es su condición significante, no su realidad concreta y efímera. Y desde el punto de vista propiamente histórico-literario, la prevanguardia da cuenta de la conciencia de un nuevo código estético, asociado con la experimentación renovadora.

El mundo, aunque se percibe en descomposición, se salva por la palabra: he aquí el fundamento filosófico del tópico, según la prevanguardia. A partir de ello, son variadas las posibilidades de desarrollo que adquiere en su producción poética. La principal de ellas es la demostración de un lenguaje (el canto, la palabra) como afirmación ontológica, aspecto que se acerca a la prevanguardia con las reflexiones sobre la escritura, y en consecuencia, se sitúa en la antesala del período de vanguardia. En algunos casos, la percepción de un mundo opresivo y en descomposición se pone en relación con la necesidad de una afirmación ontológica por la palabra, tal y como lo plantea la poesía de Azofeifa: "Gorjeo estrangulado, / vuelo herido, / mi corazón atormentado yace / bajo la luna /.../ Ya está acabado el canto. Ya está lejos / el peregrino a quien le fue entregado todo. / Muerta luz de vida vana entre los brazos. / Y para qué la voz, / nadie comprendería esta voz desolada" (Trunca unidad, p. 15); "Pero es que quién avanza en mí viviendo? / Yo quiero detenerlo, asirlo, detenerlo. / Ay, que fluye de mí, voy desangrándome / sin regreso, sin voz, sin persistencia" (Trunca unidad, p. 48). En la poesía de Echeverría Loria, una noción similar asocia silencio con destrucción y ruina, con nulidad ontológica: "el silencio, la piedra, la lápida sin nombre; / el alto pensamiento, / la palabra sin acento; / muda la voz, sólo el tacto / indica el camino entre tus senos. // Este grito como agua prisionera / en la grieta de un muro, / esta soledad que viene de adentro" (Fuego y tierra, p. 51). En la poesía de Centeno Güell la idea

de la vida como prisión también toca el ámbito de la palabra: "Voz azul, / trino leve, / perdurable en el recuerdo, / llora, llora / en el roto silencio" (Evocación de Xande, p. 58). Y en El mundo que tú eres de Cardona Peña se suceden nociones como esta: "voy olvidando la acumulada norma, / las oficinas y las plazas donde lloran los árboles, / veo entonces mi voz, / siento su caído milagro, / su diario renacer de planeta oscuro, / la ignorada realidad de su música; / tendido estoy sobre su estuario, / perdido como en isla recién habitada" (Cosecha mayor, p. 22).

Sin embargo, esa conciencia crítica del mundo no obstaculiza el desarrollo de otras perspectivas que de hecho alcanzaron mayor desarrollo a saber: que con la palabra el mundo permanece, pese a su condición decadente. Desde luego, su importancia como tema está en estrecha relación con el tipo de verosimilitud que se propone en la escritura de la prevanguardia: el mundo significa, y lo que cuenta en definitiva no es su concreción histórica, sino su esencialización (y salvación) por la palabra: "Todo es fin que también es principio / transfigurado en letras y sílabas, / en el hacer de siempre" dice un poema de Echeverría Loría (Fuego y tierra, p. 13). Además, históricamente se está en presencia de la configuración de una nueva posibilidad lingüístico-estética de parte de una generación claramente diferenciada de las anteriores, y sobre todo, que da ocasión a un nuevo modo de representación de la realidad. Así, los temas particulares como la afirmación del canto, el énfasis en la figura del poeta, la defensa de la

libertad expresiva, etc., se hallan asociados a aquella estructura global de sentido que impulsa la prevanguardia.

Esta percepción se extiende a lo largo de toda la etapa de vigencia de la prevanguardia, según lo muestran los primeros poemas de Azofeifa, de la década de 1930, y los últimos poemas de Echeverría Loría o Fernando Luján, del primer lustro de 1960. Un vistazo al enjambre de títulos de poemas o de libros completos muestra la importancia temática de la palabra como fuente de afirmación: Signo y mensaje (Centeno Güell); Lograd conmigo el canto (Ulloa Zamora); Himno a la esperanza (Echeverría Loría); Himno al mediodía (Luján); Canción (Azofeifa). De la primera poesía de Azofeifa son estos ejemplos: "Este poema debiera ser alegre como la lengua / de los pájaros en las puertas del día" (Trunca unidad, p. 32); "Renazco, vivo, levanto / el alto clavel del himno /.../ Yo voy muriendo en su voz, / en su voz renazco y vivo" (Trunca unidad, p. 38); "Tú que posees la secreta llave de los nombres, / y es tuyo lo inefable, lo que detrás de las cosas permanece, / tú, de cuyo silencio la vida nace en cantos, / habla ahora, / en medio de tanta muerte, / desátalas y anéguennos las olas de la luz que riges" (Trunca unidad, p. 66). Centeno Güell, ya lejos de la tonalidad postmodernista de su primera época, ofrece una percepción similar: "Digo / lo que mis ojos ven y mis oídos oyen /.../ Todos han dicho y revelado su mensaje. / Yo digo mi palabra, porque tengo que decirla./ He venido sobre un tiempo sin medida, / a traerte mi voz, de húmedas gaviotas, /--desnuda como el llanto y la rosa--, / a traerte mi voz de claros

signos / para que la recoja el caracol de tu oído..." (Signo y mensaje, pp. 19 y 22); "¡y nació el canto! / Del dolor consagrado nacen la canción y el hombre. / La canción es sagrada. // Retened mi canto, / como al viento --¿no lo oís?-- que pasa / y va a anidar entre cigüeñas / y campanas. // Desconocidos pájaros se nutran / con el trigo maduro de mi canto. / Retened esta canción" (El ángel y las imágenes, pp. 67-68). Y Cardona Peña: "Afuera, el tiempo entre las torres / deja caer los esfuerzos contruidos, / y la vida se cumple, suena y sigue sonando. // Sólo la voz se queda / y su verdad al orden de los días" (Cosecha mayor, p. 23); "¡Ah, Celeste! Perdida aquella edad, / ¿cómo amarte sino a través del poema?" (Cosecha mayor, p. 27).

Por su parte, la poesía posterior a Tierra marinera de Fernando Luján (Himno al mediodía, Anochece de otoño), así como la de Echeverría Loria (Fuego y tierra, Himno a la esperanza) recuperan como temas el contraste destrucción / salvación (por la palabra), y la constitución de un nuevo sentido a la realidad. Según Luján: "De lo mejor de ti quede memoria / en lo vertido escrito, como sangre / cuajada en pensamiento, y que ella sea / memoria de tu paso por la vida" (Himno al mediodía, p. 81); "No hay noche aquí posible, / no habrá tampoco paz, sino muerte, agonía, / vendavales con signos de poesía, / y corazones puros y frentes arrogantes, / la pirámide del alto y puro Mediodía" (Himno al mediodía, p. 85). El "Canto a un árbol derribado" de Ulloa Zamora (Alto sentir) recoge al mismo tiempo una conciencia de la destrucción y el

tópico del rescate ontológico por la palabra: "Calmada ya tu muerte, / cómo hiere tu antigua vida alta.../ Qué terrible es decir: eras un árbol.../ y no tenerte más que en la palabra" (Antología personal, p. 42). Hay varios poemas de Echeverría Loria que en cierto modo recogen y sintetizan el tratamiento de este tópico, en particular en algunos que integran Fuego y tierra, en los que predomina la isotopía de la palabra como fundadora del mundo: "Aquí, en esta playa / en que muere y renace / el eterno fluir de las olas y de la arenas, está la poesía / de senos henchidos" (Fuego y tierra, p. 12); "El agua modelando mi cuerpo y mi espíritu, / diciendo la palabra que la nombra, / su majestuosa y cristalina forma / de mujer dormida y despertada por el amor, / con saetas de voces y caricias" (Fuego y tierra, p. 36); "El canto entre los árboles, / los pájaros heridos / que duermen, / le prestan su voz de angustia, / su roca de esculpidas y duras sensaciones" (Fuego y tierra, p. 40); "¡Oíd! ¡Es el habla de Dios! / Es su palabra que cae con lenta indolencia" (Fuego y tierra, p. 53).

Antes de concluir este apartado, y pese a que no constituye un verdadero tópico, tal como aquí lo entendemos, es pertinente detenernos en la recuperación y replanteamiento del mito que con la poesía prevanguardista tiene lugar. No se trata, desde luego, del cultivo de «temas mitológicos», sino más bien de una revaloración del mundo mítico como una opción existencial y como una reinterpretación de la realidad. Todavía tributaria del mundonovismo como modalidad estético-

ideológica, la generación prevanguardista participa parcialmente de ese interés por revalorar la identidad cultural de los pueblos del continente americano, y en particular de su etapa precolombina. Y aunque el mejor ejemplo lo constituye Valle de México de Cardona Peña, aparecen aquí y allá ejemplos de esta inclinación.

Más allá de esa evidencia, tiene importancia la cosmovisión global que sustenta el fenómeno: el acercamiento entre mito y realidad histórica como forma de interpretación del mundo contemporáneo urbano, y en consecuencia con la nostalgia de la armonía y el mundo de lo primigenio. Para el discurso prevanguardista la vuelta a los orígenes se convierte en una crítica al presente y al mismo tiempo en una manifestación del deseo de trascender la contingencia y el localismo. Muestra de esa valoración del mundo originario es la relación que se establece entre palabra y perpetuación del mundo: para la prevanguardia lo que permanece de la realidad es su nominación; el mundo existe y persiste por la palabra. La ciudad mítica, por ejemplo, adquiere particular significado por cuanto simboliza un mundo lejano y perdido, que contrasta con la ciudad moderna. Tal es el sentido global que se establece en Valle de México de Cardona Peña: "Porque esta es la ciudad dormida, / la morada del dios, y sombras errantes / de otras noches aquí se manifiestan, / y lejanas palabras y sonidos / que han llegado del tiempo de los dragones / a darnos el secreto de sus reinos" (Cosecha mayor, p. 47).

El mundo de los orígenes, la constitución de un sentido y su relación con el verbo fundador es el conjunto de proposiciones principales de El ángel y las imágenes de Centeno Güell: "Más allá del ser y donde el tiempo es un reloj sin horas. / Donde tejen las arañas del silencio y la sombra / y es la vida increada una incansable noche, / en su taller de imágenes, la eternidad construye al Hombre" (El ángel y las imágenes, p. 9); "Latía el corazón callado del silencio. / En la mente de Dios, informes todavía, palpitaban las cosas. / Era el Universo apenas una idea...// Y fue el primer sonido: el viento" (El ángel y las imágenes, p. 13). Y según Fernando Luján: "Eso eres tú, / Diosa maternal: / tierra, piedra, mineral, / fuente de vida, / de cuyos labios brotan las palabras / en su tumulto gris de espumas y de alas / que el poeta escucha en soledad, como una magia" (Himno al mediodía, p. 77). Y para Isaac Felipe Azofeifa el despertar se asocia simbólicamente con el mundo del origen, del amanecer universal: "Digno delante del día azul. / Estoy puro. / Salgo del agua amarga de la noche. / Vengo desde la llama de mi propia entraña. / Así canto, así sueño, así nace, / árbol de claridad, mi corazón salvado /.../...Debajo de esta ave nace el mundo" (Trunca unidad, p. 47); y desde este mismo conjunto de ideas, adquiere primordial importancia la noción de la palabra como fundadora: "Con la palabra fue creado el mundo, / pero ninguna puede contenerlo. / Ahora lo sé; sin embargo, el poeta sigue buscándola / y entonces, del fondo de sí mismo, nace / el

hacedor, el dios, /poderoso y doliente" (Vigilia en pie de muerte, p. 61).

En forma global, sobre la tónica de la prevanguardia se pueden extraer algunas conclusiones que dan cuenta del grado de coherencia semántica que este código estético presenta en el contexto histórico de la poesía de Costa Rica. La postulación del carácter «límitrofe» del discurso prevanguardista encuentra en el examen de los temas y lugares que más lo caracterizan un considerable sustento. Desde esta perspectiva, la prevanguardia da cuenta de cuatro grandes temas que con el período de vanguardia se convierten en rasgos caracterizadores fundamentales: en primer lugar, la verosimilitud semántica de este discurso parte de la percepción de una realidad en transformación, en continuo cambio; en segundo lugar, el referente es el mundo contemporáneo asociado al tráfico urbano y la modernización; en tercer lugar, la realidad se asocia con los valores de lo inauténtico y con los sentimientos negativos (angustia, desamparo); y en cuarto lugar, la transformación de la realidad implica una pérdida del orden y el sentido establecidos, y en consecuencia, surge la necesidad de otorgarle nuevos significados. Una de las diferencias que separan la escritura de la generación prevanguardista con relación a las generaciones de vanguardia, es que para éstas la representación de la realidad en cuanto inorgánica lleva a situar la «verdadera realidad» en la subjetividad; el mundo entonces se relativiza, y alcanzan gran relevancia los ámbitos de lo no objetivo: la alucinación, el ensueño o el deseo, porque se rompe la

afinidad entre sujeto y mundo (todo esto se detalla en el capítulo VI).

A diferencia del período modernista, en el que el enunciador manifiesta una confianza básica en el mundo como realidad estable, el período de vanguardia se caracteriza por la incertidumbre ante el mundo, lo cual implica la duda en la propia existencia; de ahí la radical subjetivización que tiene ocasión con ese período. La prevanguardia participa de ambas percepciones, y su lugar común más notable es el que se refiere a la pérdida de los significados. Ello conduce al tema del lenguaje--la palabra como vía existencial--porque el poema y el canto se constituyen en maneras de nombrar el mundo y atrapar los efímeros significados de la realidad. Desde el punto de vista propiamente estético-ideológico toda reflexión sobre lo literario y sobre la escritura es un fenómeno característico de la vanguardia, de la que este conjunto de lugares es antecedente inmediato.

V.3. El modo de constitución del discurso prevanguardista

El enunciador del discurso prevanguardista construye un mundo partiendo de que la realidad está en continua transformación. Esta premisa, examinada en V.2.1, permite delimitar en sus bordes más visibles la configuración de ese hablante con respecto al mundo que textualmente se representa. En forma predominante, el código estético prevanguardista presenta un enunciador según el cual la realidad es inestable; de ello

deriva la duda y la desconfianza ante los signos y los significados.

Como posición frente al mundo, la duda es el rasgo de sentido más destacable del enunciador prevanguardista, y sus consecuencias, con respecto a los procedimientos constructivos del discurso, pueden reducirse a cinco aspectos que aquí vamos a examinar: 1) el enunciador expone un mundo, y al mismo tiempo la enunciación muestra el proceso de subjetivización de la realidad; 2) hay una especie de expansividad emotiva, y con ella una marcada conciencia del proceso de enunciación; 3) el proceso de transfiguración como procedimiento discursivo, a partir del que el enunciador procura mostrar una particular versión del mundo; 4) el fragmentarismo en la construcción de la estructura de sentido poemática; y 5) la construcción poemática en la que se asocian canto y crónica como noción y práctica discursiva. Las próximas consideraciones parten de que el criterio organizativo global que sustenta los cinco aspectos señalados tienen relación con lo siguiente: el enunciador prevanguardista expone un mundo, pero a la vez «propone» una versión de ese mundo (que reconoce histórico) desde la subjetividad, porque no hay realidades fijas sino cambiantes.

V.3.1. La exposición y subjetivización del mundo

Característica fundamental del discurso prevanguardista es la relación entre la representación de un mundo y el simultáneo proceso de subjetivización. Si para el postmodernismo la

enunciación se basa en la realidad hecha subjetividad (esto es, la expresión de emociones a partir de la impresión del mundo), para la prevanguardia la realidad es el objeto mismo de subjetividad (según lo cual, el mundo referido se transfigura desde la percepción particular del hablante textual). En otras palabras, para el postmodernismo lo fundamental es la emoción que produce el mundo; para la prevanguardia lo importante es la exposición del mundo transfigurado por la emoción.

El enunciador prevanguardista es un sujeto emotivo que da cuenta de la impresión del mundo. El mundo se transfigura literariamente a través de un discurso novedoso, y en algunos casos inusitado. Es un enunciador que «argumenta» predominantemente por la expresividad emotiva, y de paso pone en crisis el efecto de objetividad propio de otros momentos del período modernista. El poema se identifica con la emoción misma, de modo tal que la enunciación cubre la expresividad emotiva. Así, salvo una fase particular que examinaremos más adelante (V.3.5), el poema no exhorta, ni narra, ni incorpora voces distintas al sujeto enunciador básico: busca la enunciación de un estado de ánimo.

A modo de ejemplo, algunos breves poemas son muestra de este fenómeno: "Yo tendré en los brazos / ramazones de venas azules y verdes / como los cordajes de un barco antiguo / marinero-- camarada de días que se estiran / hacia los trópicos / yo me tatuaré los brazos / con un dibujo ingenuo y hondamente salvaje / como los maoris que mece el mar en sus canoas // y aunque yo lea a William Pater / y las baladas de Villón /

camarada marinero--yo sé el sabor del whisky / en los muelles resbalosos de New York / cuando llueve días enteros / con mi esperanza ancha como una bahía / entro a los ríos grises de las grandes ciudades / donde en el aire neblinoso / tiemblan las abadías, los burdeles y los rascacielos" (Amighetti, RA, XXII, 20, p. 318); "Una vez más el amor me ofrece / su bastón henchido de rosas / para encender el fuego de la vida. // Una vez más el sol parece nuevo / y la lección de amor comienza / con la ronda del verso / y la barca del vino / y la canción. // Ah, la mujer y la flor / tan parecidas! / Ah, el amor y la llama / tan iguales! / Y la celeste mariposa / que alas y vida en ella quema / siempre. / Y no aprende. // Venga el amor a mí, porque mañana / será otro día" (Azofeifa, Vigilia en pie de muerte, p. 41). En el primer caso, el poema de Amighetti es simultáneamente la enunciación de un deseo o una condición (yo tendré, me tatuaré, sé), y la interiorización de una realidad que transfigura (los brazos como barcos antiguos; la esperanza como una bahía; las calles como ríos grises), y envolviendo este proceso, la configuración de una emoción particular (el yo que se afirma ontológicamente en el texto). En el poema de Azofeifa, la enunciación ofrece dos momentos que corresponden a la emoción originaria que da lugar a la canción: primero, la conciencia del reconocimiento de un acontecer (la llegada del amor), y enseguida, la euforia (¡Ah, la mujer!, ¡Ah, el amor!).

Aún en aquellos casos en los que se organiza un conjunto de poemas tan complejo como Valle de México de Cardona Peña o

Evocación de Xande de Centeno Güell, en los que la suma de los cantos crea un efecto de unidad en torno a un referente específico (un mundo, un ser), se muestra el predominio cualitativo de una posición del enunciador según la cual la emoción (nostalgia, exaltación, admiración, devoción, etc.) se convierte en el núcleo de sentido que organiza poemáticamente (es decir, estructuralmente) el discurso. Ejemplo entre muchos el poema "Rito": "Porque tú eres luz, renacerá la vida / en los altares de los dioses antiguos / y en la sombra olvidada de sus templos / florecerán los himnos. // Porque tú has venido ungida / de astros y de lumbre, / para bañar en claridad mis días. // Porque tú, en el ara de tu pecho, / inmolaste dos alondras de blancura / y el corazón callado de silencio" (Evocación de Xande, p. 22). Desde este mismo punto de vista conviene señalar que con la generación prevanguardista empiezan a aparecer en la poesía de Costa Rica libros unitarios y fundamentalmente monotemáticos con lo cual se confirma la importancia cualitativa de una postura básica del enunciador que se desarrolla espacial y temporalmente. Muestra de esta manera de organizar unitariamente el discurso lírico en libros completos (y no antológicos, como es frecuente en momentos anteriores de la lírica costarricense), son Juan Rafael Mora, el héroe y su pueblo o Himno a la esperanza (Echeverría Loria); Vigilia en pie de muerte y Canción (Azofeifa); Valle de México (Cardona Peña); Francisco en Harlem (Amighetti); Himno al mediodía (Luján); Evocación de Xande (Centeno Güell). Este

rasgo es parte de una peculiar forma de «exponer» el mundo de las emociones, como veremos seguidamente.

V.3.2. La expansividad emotiva

Para la prevanguardia, no solo los poemas¹ individuales sino también los libros completos se organizan en torno a un núcleo emotivo singular. Uno de sus rasgos caracterizadores consiste, precisamente, en que el énfasis que se le da al ámbito de la emotividad conlleva su expansión y desarrollo como hecho discursivo. Aunque una vivencia particular constituye algo singular, se desarrolla con cierta amplitud en el hecho textual. Con ello el poema también se expande materialmente, y por lo general los textos extensos presentan un núcleo expresivo que les da cohesión. A diferencia de los modernistas--complejos en su estructura y temáticamente heterogéneos-- los poemas de relativa extensión de la poética prevanguardista resultan del desarrollo de un solo tópico, y además están edificadas discursivamente desde la óptica de un enunciador que primordialmente habla de sí al hablar del mundo que representa. Por ello mismo, el poema prevanguardista no alcanza el efecto de tonalidad épica ni la solemnidad retórica que en algunos momentos del modernismo tuvieron ocasión (recuérdense algunos poemas de Sotela, Brenes Mesén o Rafael Cardona).

Esta forma de organización poemática es la que fundamenta discursivamente El mundo que tú eres de Cardona Peña; Juan Rafael Mora, el héroe y su pueblo de Echeverría Loria; El ángel y las imágenes de Centeno Güell y Vigilia en pie de muerte de

Azofeifa. Cada uno de ellos es ejemplo de un modo de organizar un discurso a partir de un motivo temático, y en general cosmovisionario, que se desarrolla con amplitud y pormenor. El mundo que tú eres despliega una vivencia específica y singular: la euforia del ser (que es el hablante) con la presencia de un tú (el ser amado); en Vigilia en pie de muerte el punto de partida temático y emotivo es la turbación ante un mundo desasosegado; en Juan Rafael Mora, el héroe y su pueblo se fundamenta en un panegírico al personaje aludido.

Es posible encontrar esta misma forma de organización textual en poemas individuales, incluidos aquellos de cierta extensión. Por ejemplo, el primer poema de Valle de México (más de ciento sesenta versos) pretende ser la descripción de un valle (lo cual, por lo demás, ya le otorga cierta unidad); sin embargo, y en forma complementaria, es la exposición de una postura emocionada del hablante, cuya figura paulatinamente adquiere más importancia. "Un canto para el otoño" de Azofeifa (Trunca unidad, pp. 50-51) se organiza desde la postura de «celebración» que toma el enunciador; el otoño es objeto de atención y motivo de la euforia: distribuido en cinco apartados (estrofas), la primera enuncia la actitud (cantar al otoño); la segunda y tercera son la interiorización emotiva ante la apariencia llena de significado simbólico con respecto a la existencia; la cuarta es una invocación al mundo; y la última, la vuelta al enunciado inicial (cantar al otoño). El poema "Presentida" de Centeno Güell (Evocación de Xande, pp. 19-20) también se fundamenta en la expansión emotiva: la figura del

enunciador se identifica con el amante que indaga: "¿En qué cielo recóndito, de lunas distantes, / te ocultas, oh presentida /.../ Mi amor sigue buscándote, buscándote, / y le pregunta al fino oído de las corzas / si puede, en la distancia, adivinarte..."

Esta tendencia a dilatar la exposición de un estado emotivo está asociada con la importancia creciente que el discurso poético le otorga a la figura del enunciador; es decir, al individuo como ente que percibe de cierta manera el mundo. La exposición de un mundo exterior al sujeto empieza a entrar en crisis con la escritura prevanguardista. A diferencia del código estético modernista (según el cual se procura un efecto de distanciamiento y objetividad entre enunciador y mundo representado) y del postmodernista (en el que si bien la subjetividad es mayor, lo que importa es mostrar una realidad en cuanto auténtica; es decir, comprobable históricamente), para la prevanguardia el proceso de interiorización de la realidad incluye la crisis de la objetividad, y desde luego, el fortalecimiento de la subjetividad como procedimiento para representar el mundo. Este fenómeno alcanza mayor desarrollo con la segunda generación de vanguardia, pero sus orígenes se hallan en el corpus literario que se examina en el presente capítulo.

Pero al mismo tiempo, la importancia de la figura del enunciador en el discurso prevanguardista se asocia con una acentuada conciencia del proceso de la enunciación. El hablante expone un mundo construido por él (como figura

textual)), y en consecuencia, el discurso--es decir, el artificio lingüístico--resulta ser también motivo de interés temático.

Esta conciencia del decir constituye una significativa unidad discursiva relacionada con la «organización argumentativa» del texto lírico. La enunciación misma--que da cuenta del énfasis en la subjetividad--es el aspecto primordial de la fase constitutiva del discurso. En la poesía de Azofeifa este recurso es muy frecuente: "Y ahora, ésta es mi voz, oídme. / Y ella está en esta voz, como en mi sangre. / Y ella está en esta voz, como en mi alma" (Trunca unidad, p. 27); "Este poema debiera ser alegre como la lengua / de los pájaros en las puertas del día /.../ Escribiría hasta que el sueño / me hiriese sin remedio..." (Trunca unidad, pp. 32-33); "Un canto para el otoño, coronado de hojas muertas. / Un canto con sordina para su luz fatigada" (Trunca unidad, p. 50); "Ahora quiero contar cómo asesinaron a Daniel, que era un obrero /.../ Y esto tiene que ser contado así" (Trunca unidad, p. 70); "Yo, que sé lo que digo, / aquí os lo digo" (Trunca unidad, p. 85); "Ninguna palabra agota su sentido / y acaban por no tener sentido las palabras que escribo. / Detrás de ellas corro / como quien sigue, perdido, un sendero en el bosque, de noche" (Vigilia en pie de muerte, p. 27); "Dame vivir heroicamente, / aunque este reto sea tan pequeño que cabe / toda mi libertad en la forma interior de este verso" (Vigilia en pie de muerte, p. 82). Valgan también ejemplos de la obra poética de Amighetti: "Con el invierno he vuelto a escribir versos / y a

pasearme por las tierras húmedas" (Poesía, p. 10); "Pero es en nuestro cuarto cuando todo se duerme / que llega la Poesía a dictarnos su verso, / malo o bueno, contrahecho o radiante, pero es ella" (RA, XXXII, 13, p. 202); "Compañero de escuela, tu encuentro / me ha conmovido hasta escribir este poema" (Poesía, p. 8). En Centeno Güell: "Amada, / yo quisiera, mientras dura este crepúsculo / y las aves emigran, hallar una palabra / para decir tu nombre, / ¡oh innominada!" (Evocación de Xande, pp. 27-28); "No hallaré la palabra justa / para decir su ausencia / y su gloriosa fuga" (Evocación de Xande, p. 37); "Retened mi canto, / como al viento --¿no lo oís?-- que pasa / y va a anidar entre cigüeñas / y campanas. // Desconocidos pájaros se nutran / con el trigo maduro de mi canto. / Retened esta canción" (El ángel y las imágenes, pp. 67-68). En Cardona Peña: "Estas son mis palabras, / las que puedo decir como algo que nace" (Cosecha mayor, p. 23); "Dije palabras trémulas entonces, / palabras nuevas, iguales a pájaros /.../ Hermanos, esto os digo: / dos nacimientos tiene el hombre" (Cosecha mayor, p. 29); "Quisiera hablar de su gozo sombrío, / quisiera referir lo que sucede / en el Valle" (Cosecha mayor, p. 38); "Hablaré del paisaje sin miradas, / citaré la región impenetrable /.../ Hablaré del cubil / rojo y salvaje" (Cosecha mayor, p. 54); "Encendidos por ti y enamorados /.../ estos cantos repiten, asombrados, / fieles a la raíz de tus virtudes, / aquella voz indígena que aludes / en tu idioma de mirlos desatados" (Cosecha mayor, p. 103); "No sabría decir cómo se

escribe un grito, / una súbita iluminación, / alguna palabra igual y sin embargo diferente" (Cosecha mayor, p. 227).

La expansividad emotiva está relacionada, desde luego, con el poema extenso como construcción discursiva. Al mismo tiempo, el poema es el acto de mostración de su propia elaboración; de modo que expresividad emotiva y dilatación discursiva son aspectos que van parejos en la escritura de prevanguardia. Por ello, hay que tener presente que en esa forma de organización poemática intervienen simultáneamente tres rasgos: que el poema expone (o describe) un mundo exterior; que el poema expresa una vivencia, a partir de la subjetivización de ese mundo exterior (es la emotividad expandida); y que el poema como texto construye un mundo particular, transfigurado por la subjetividad.

V.3.3. La transfiguración

Al organizarse el mundo a partir de las vivencias, la subjetividad que se engendra con ese procedimiento conduce a la transfiguración del mundo. Es decir, la exposición del mundo conlleva su transfiguración. Tomado desde la perspectiva del proceso constitutivo del texto poemático, en algunos casos esa estrategia hace posible que un poema completo sea el desarrollo de una imagen fundamental (una metáfora, por ejemplo). Para la prevanguardia enunciar es transfigurar el mundo referido; como parte de la subjetivización de la realidad, su principal «estrategia argumentativa» es la transfiguración del mundo. Este rasgo es congruente, desde el

punto de vista de la dispositio, con la «conciencia del decir» (V.3.2): la conciencia de la enunciación es, así conciencia de que el discurso poético es discurso transfigurador; y desde el punto de vista de la inventio, se pone en relación con la noción de que una realidad en continuo cambio, y por ello el discurso prevanguardista muestra un mundo en cuanto transformado.

Obsérvese el siguiente poema de Amighetti: "aurora gaceta de la luz / la mañana la tira debajo de las puertas // fruta de seda / que picotean los pájaros // --con las antenas en su ultravioleta / palpa las colinas azules / que tienen los pies verdes / metidos en los ríos / el viento sale a jugar / y a cabalgar sobre los árboles // los árboles que anuncian el viento // y que son los hoteles de lujo / de los pájaros turistas" (RA, XVI, 15, p. 234). Para el hablante, la realidad histórica (la aurora) es "gaceta", "fruta", o gusano; el viento cabalga; los árboles son hoteles de lujo. Este fenómeno reviste particular importancia porque en el contexto histórico del discurso poético en Costa Rica, con la prevanguardia se produce un corte significativo. Hasta entonces--es decir, hasta la década de 1930--la poesía había estado asociada a una práctica discursiva según la cual la transfiguración fue una estrategia retórica de naturaleza elocutiva; es decir, relacionada con un estilo del decir; y así, la inventiva del enunciador con relación a la imagen poética (la metáfora o el símil, por ejemplo) queda emparentada con el adorno literario (ver Capítulo II).

Con la prevanguardia el discurso poético es primordialmente transfiguración del mundo como parte de un proceso de paulatina interiorización, que culmina con la segunda generación de vanguardia. De este modo, para la prevanguardia la literatura no es lenguaje adornado, sino lenguaje capaz de dar cuenta de una subjetividad que reorganiza (es decir, que transforma) el mundo. Desde el punto de vista discursivo, es la diferencia que empieza a delimitar el período modernista del de vanguardia. En el primer caso hay una básica confianza en el lenguaje dado por la tradición (el lenguaje es instrumento para dar cuenta del mundo exterior); en el segundo caso, la confianza se transforma en duda ante el poder de los signos, y luego en ruptura con un modo de disponer del lenguaje (y con ello, el lenguaje literario no es adorno, sino percepción del mundo y exposición del yo enunciator).

Para el enunciator de la prevanguardia importa no lo comprobable sino su versión particular de ese mundo; y la consecuencia estética en cuanto a la organización del discurso es la presentación del mundo como una metáfora, según lo cual lo fundamental es el plano evocado, no el referente real. Este fenómeno se ha examinado en el poema transcrito de Amighetti, aunque es un rasgo caracterizador generalizado en el corpus literario que nos ocupa. En la poesía de Max Jiménez son frecuentes ejemplos como los que siguen: "El barco, / telaraña del norte, / fantasma de niebla / Bostezo yanqui / en agua tropical. // El barco es un cetáceo de los hielos / que se ruboriza / en este azul del mar" (Obra literaria, p. 384); los

versos son para el poeta "Carril de mis dolores, / hileras sin regreso / que tienen estaciones / allá en la eternidad. // Sillería de mi teatro / con entrada selecta a lo sentimental, / que anuncia en letra grande / la luz al espectador / y futuro creador" (Obra literaria, p. 398). En la poesía de Azofeifa: "Te he comparado al fuego. / He vuelto a desear tu presencia / de leona feliz o árbol conmovido. / Me ha sido revelada tu transparencia de uva. / El dulce riego de tu cuerpo debe pertenecerme" (Trunca unidad, p. 29); "Qué manojo de rosas olvidadas. / Qué tibia pluma y mansa luz / tu cuerpo como un árbol, / como un árbol gritando" (Trunca unidad, p. 35); "Oh partera del canto, medianoche, / cenit del sueño, corazón secreto del mundo, / árbol universal en cuya sombra los dioses engendran dioses / que han de morir al mediodía" (Vigilia en pie de muerte, p. 23); "El día entra en la noche como un príncipe herido en el costado, / y en la noche maternal le condecora de soles victoriosos. / Y aun el mar que andaba lejos anuncia su presencia verde. / Y los reptiles vuelven a ser llamados santos. / Y la sangre en el ojo de las fieras da otra vez / una lágrima" (Vigilia en pie de muerte, p. 63).

Por otra parte, este procedimiento constructivo está relacionado con lo dicho en V.3.1, a saber: que el enunciador prevanguardista «argumenta» predominantemente por la expresividad emotiva, con lo cual el poema es la exposición de la emoción--es decir, la exposición del yo--y de ese modo, el uso de otras voces, u otros sujetos de la comunicación (el destinatario, por ejemplo) deja de frecuentarse como modalidad.

La representación de la realidad transfigurada consolida la creciente importancia cualitativa del sujeto enunciator en la escritura de vanguardia. El enunciator «artificializa» el mundo, lo reelabora desde una subjetividad que--ya lejos del efecto de objetividad de la escritura modernista--procura mostrarse con evidencia discursiva.

V.3.4. El efecto de fragmentarismo

Este recurso también está vinculado con la premisa que se ha venido desarrollando en estas páginas, referida a la actitud de duda o desconfianza ante la estabilidad de la realidad y los signos. El enunciator prevanguardista, así, utiliza el fragmentarismo como estrategia discursiva para dar cuenta de esa peculiar percepción del mundo. Esta instancia textual muestra una conciencia de la transformación, y de la pérdida de orden y sentido del mundo; por ello, el discurso se representa con el énfasis en la efusión emotiva y a partir de la construcción discursiva que crea el efecto de deshilvanamiento.

No es una práctica discursiva que lleve a extremos inusitados ese modo de constitución del texto poemático, sino una tendencia cuyos rasgos fundamentales dejan ver una crisis del discurso lírico tradicional, en la que entró la poesía de Costa Rica. Como parte de este rasgo global, se dan otros casos menos extremos en los que la organización poemática se realiza a partir de la yuxtaposición (de imágenes, de isotopías semánticas, o de aspectos parciales referidos a un tema).

Cualquiera de las variantes que se relacionan con esta característica procura que la escritura prevanguardista se desplace de la «lógica poemática» de los códigos estéticos anteriores, en los que el desarrollo racional en la organización del poema no llega a abandonarse. Una «nueva lógica» poemática tiene lugar con los experimentos de la poesía de vanguardia europea e hispanoamericana en general, y en lo que se refiere a los aspectos de elaboración discursiva la generación prevanguardista costarricense recoge algunos procedimientos fundamentales.

En la poesía de Max Jiménez el mundo se representa fragmentado, y la organización poemática corresponde a esa percepción, en la que la realidad se reordena a partir de imágenes yuxtapuestas, o suma de imágenes. El poema "La bailarina" despliega el asunto central (la percepción de la mujer que danza) así: "Sangre de caballo muerto. / ¿Cuántas arenas manchadas? / Tatuaje de Cristo en Puerto / ¡Cómo mugen las espadas! // ¿Quién inyectó tantas penas / en el azul de tus venas? / ¿Qué puñales en tus manos? / ¿Cuál cuerno que embiste a Dios? / Raíces de los pantanos / ¡cómo se grita sin voz!" (Obra literaria, p. 371) El poema "Retablo de Navidad" también es interesante porque en él «asunto» y «organización discursiva» contribuyen a ese efecto de retablo, que lo es por el tema y por su disposición poética: el mundo está presentado por fragmentos o facetas yuxtapuestas: "Hubo un revoloteo de estrellitas, / una quería ser el guía. / Era una noche de ropa interior / translúcida, / las palmas se hacían señas / y

conversaban. / Un oasis se alarmó / de la algarabía de
estrellas. / Una duna se creyó de oro. / Los pastores vieron /
un ángel volando. /.../ Las estrellas / se habían sosegado. /
La luna prudentemente, / colgaba del otro lado de la tierra. //

La noche se ponía / ropa interior blanca" (Obra literaria,
pp. 396-397).

Un poema como "Itinerario simple de su ausencia" de Isaac Felipe Azofeifa (Trunca unidad, pp. 34-37) está distribuido en siete apartados o segmentos temáticos, que en la misma enunciación se marcan con a, b, c, etc., y cada uno de ellos despliega un aspecto temático particular: una evocación (el poeta dice su razón de ser); la exposición de un estado (el poeta expresa la nostalgia por la ausencia); la expresión de un deseo (el poeta necesita); la euforia (el poeta exalta la belleza); el deseo (el poeta se dispone a alcanzar un anhelo); etc. Procedimiento similar se organiza en el poema "Voz absoluta" (Trunca unidad, pp. 48-49): la yuxtaposición de estados emotivos, o simplemente de asuntos en el desarrollo poemático corresponden al tema de la afirmación del yo (la voz absoluta de la vida, según reza el texto lírico) y de su percepción fragmentada del mundo; y este fragmentarismo se resuelve poemáticamente con la distribución en segmentos (estrofas) que despliegan sendas isotopías: "Fijo la exacta vigilia de esta noche" (estrofa 1); "Afirmo el aire amigo" (estrofa 2); "El tiempo rueda en mí" (estrofa 3); "Qué irremediable huida la de todo" (estrofa 4); "Sin embargo, qué luz de pronto enciende / su fiel carbón" (estrofa 5).

Las prosas de Francisco en Harlem de Amighetti también participan de ello, lo cual es señal de que este procedimiento no toca específicamente la constitución poemática del convencional texto lírico en verso. Como en los otros casos (Francisco y los caminos, Francisco en Costa Rica), este libro se sitúa a medio camino entre una suerte de diario de viaje, memorias, narración y poema lírico en prosa, pero su construcción como libro está basada en la suma de breves pasajes, anécdotas, estados de ánimo, efusiones líricas, etc., que en su conjunto forman un «retablo»--recuperemos la metáfora de Max Jiménez--de la vida de un artista en los suburbios de una ciudad moderna. También la yuxtaposición de segmentos forma el mundo que se quiere representar, como en el poema "Provincia" de Amighetti, cuyos principios constructivos parten de la suma de unas pocas imágenes: "El viento hace llover y llorar a los pinos. / Detrás, azules puros construyen el paisaje, / cantidades de brisa se llevan de las torres / la voz de las campanas. // En la iglesia encendida de cirios y vitrales, / las plegarias se suben por la piedra hasta el cielo / y una música espesa, cristalina y dorada, / se riega en el silencio de la plaza callada" (Poesía, p. 16). La provincia es: viento, azul, brisa, iglesia, plegarias, música y plaza callada; y el texto como construcción poemática se desarrolla según el principio de la yuxtaposición de imágenes, y la exposición fragmentaria del mundo representado.

V.3.5. El poema-crónica, como estructura particular

Hay casos en el corpus de la poesía de la prevanguardia que en estas páginas estamos examinando en los que se utiliza el poema-crónica como variedad de organización poemática. Aunque no se trata ciertamente de un rasgo caracterizador sistemático de este código estético, su importancia cualitativa en el desarrollo de la poesía de Costa Rica nos lleva a tenerlo en cuenta, porque recupera una forma de organización discursiva que si bien se utilizó en otros momentos en esta poesía (ver III.3.3), con la prevanguardia se pone en relación con otra práctica literaria. Según ésta, se le otorga relevancia a la forma narrativa como enunciación. Poema y crónica (o canto y crónica) se asocian puesto que el enunciador prevanguardista procura dar cuenta de un mundo histórico y cambiante, que ha de fijarse (eternizarse) en la palabra. De acuerdo con la red temática que hemos examinado, uno de los asuntos más destacados de la prevanguardia es la valoración de la palabra como posibilidad ontológica y como vía para salvaguardar la disolución histórica (ver V.2.4). Además, el poema como crónica se vincula con el acercamiento entre palabra y mito, visto en algunos casos de la poesía prevanguardista.

La obra poética en la que más se destaca esta forma discursiva es la de Alfredo Cardona Peña, sobre todo la de Valle de México y Bodas de tierra y mar; pero también hay muestras en la poesía de Trunca unidad de Azofeifa; en El ángel y las imágenes de Centeno Güell y en Juan Rafael Mora, el héroe y su pueblo de Echeverría Loria⁸. La organización que envuelve

el discurso de Valle de México está basada en la mostración de un mundo como modalidad expresiva, a partir de la cual la enunciación se acerca a los procedimientos narrativos de la poesía épica. La narración adquiere relevancia puesto que el poema como un todo constituye el mostrador de un mundo pasado; lo cual, desde luego, está relacionado con el entorno estético-ideológico del mundonovismo (examinado en V.2). El enunciador canta y cuenta, porque la efusión lírica cede importancia cualitativa a la «argumentación poemática» en la que la escritura reconoce el mundo histórico (tema de la prevanguardia), que valoriza y trata de rescatar: "Cuando iba por el pueblo, entre la gente / como un súbito dios / cubierto de animales y montañas, / salía dél [sic] un resplandor de oro / que cegaba y hundía. Nadie osaba / mirar aquel gigante. Los ancianos / postrábanse en el polvo, las mujeres / le tendían cabellos..." (Cosecha mayor, pp. 51-52); "Antaño, entre la niebla / poderosa del tiempo, aquí reía / la juventud indígena. / Una aldea / pintoresca se alzaba / al lado de los picos vendadores, / cuyo fuego y ceniza, devorando los campos, / la vida sepultaron para siempre" (Cosecha mayor, p. 59). Pero no todo es pasado mítico. La enunciación también muestra un mundo, porque como discurso de efecto épico se narra o se describe, como en este poema que pertenece a Bodas de tierra y mar: "En Juchitán las casas tienen sueño, / son como viejos troncos hundidos en el tiempo. / Las salas tienen grandes espejos y miradas, / lutos, fotografías de mujeres solemnes / que sonríen entre maravillosos velos y azahares" (Cosecha

mayor, p. 120). También se exhorta: "Invocad aquel humo silvestre, / congregador de fríos y de nombres; / evocad el más noble aposento / donde un antepasado levantó su gran mano / para sellar la guerra o la esperanza; / sitios ilustres de la raza, / genealogías que rumorán como las hojas; / pensad en el guerrero que salió de la historia / rojo de sed y corazón al viento" (Cosecha mayor, p. 129).

Más que en los libros subsiguientes de su autor, en Trunca unidad de Azofeifa también hay muestras importantes en las que el canto ya no es solo efusión lírica, sino mostración de historia, como sucede en los poemas "Canto civil por la paz", "Fábula de palomas y leones", "Lamentación por el hombre de bien asesinado", "Su nombre impuro digo". En ellos el enunciador organiza un discurso en el que predomina una tonalidad expositiva, con lo cual se muestra y se narra a la manera del aedo que da noticia de la historia: "Ahora quiero contar cómo asesinaron a Daniel, que era un obrero. / Había hecho una casa para su madre y su novia, / y vivía sencillamente, / y penetraron en ella y lo golpearon / y cayó al suelo de bruces, boca abajo /.../ y esto tiene que ser contado así /.../ Hablemos siempre de tu casa y mi casa, / de tu congoja y mi congoja, / de tu sueño y mi sueño, / de cuanto amamos y de cuanto es diferente en nosotros / para amarlo" (Trunca unidad, pp. 70 y 72).

Esta figura del enunciador que canta una historia cobra vigencia en el poema Juan Rafael Mora, el héroe y su pueblo de Arturo Echeverría Loría. Narra en siete cantos o segmentos

la historia de un prócer de la patria costarricense; y entre el panegírico y la crónica de acontecimientos históricos, el poema se construye sobre la base de esta práctica retórica en la que canto y cuento (poema y crónica) se acercan como modalidad discursiva. En el caso de El ángel y las imágenes de Centeno Güell, el libro en su conjunto, y cada uno de los poemas que lo integran, se articulan con base en la disposición narrativa de un canto referido a un pasado mítico. Por ejemplo, uno de los poemas iniciales se erige como el canto mítico: "Latía el corazón callado del silencio. / En la mente de Dios, informes todavía, palpitaban las cosas. / Era el universo apenas una idea...// Y fue el primer sonido: el viento. / El viento, en la caótica tiniebla, / polinizaba el germen de la vida" (El ángel y las imágenes, p. 13).

Vistos en su conjunto, los procedimientos referidos a la organización discursiva que caracterizan la escritura prevanguardista ponen énfasis en dos aspectos particulares: en primer lugar, en el valor concedido a la figura textual del enunciador, a partir de lo cual tiene lugar un proceso de subjetivización de la realidad, que adquiere un desarrollo mayor en el período de vanguardia. Es decir, hay un paso cualitativamente significativo en el discurso poético costarricense: el «enunciado» (un mundo ideal o idealizado y lejano; o un mundo cercano e idealizado) cede su importancia a la «enunciación», y en particular, a la figura del enunciador. En segundo lugar, la realidad se representa en cuanto transformada, y conforme a ello, la enunciación conduce a un proceso de construcción

discursiva con el que el poema (o el libro en su totalidad) da cuenta de la transfiguración, o quiere ser una experiencia de transfiguración del mundo percibido. Por ello, los procedimientos de organización discursiva examinados se relacionan con una acentuación en el enunciador y en la enunciación, y desde tales procedimientos el mundo se representa desplazado de la objetividad. Cuenta sobre todo una «versión propuesta» por un yo que percibe la realidad cambiante.

V.4. Los procedimientos artístico-verbales de la prevanguardia

Por las conclusiones principales que se desprenden del apartado anterior, el aspecto que le da coherencia discursiva al componente estilístico de la escritura de la prevanguardia es el recurso de la transfiguración, y en esa certeza se sustentan las consideraciones que siguen.

En primer lugar, el entorno estético-literario de las vanguardias europeas e hispanoamericanas tuvo una particular incidencia en el aspecto que aquí nos proponemos analizar. Es decir, que las vanguardias influyeron en primera instancia en los aspectos más visibles del discurso literario, esto es, en los procedimientos estilísticos y composicionales. Pero además, estilo (elocutio) y organización discursiva (dispositio) parten de una base común que va más allá de las tendencias y modalidades estético-literarias sustentadas por las vanguardias artísticas; es decir, de una base cosmovisionaria según

la cual el mundo se transforma a partir del énfasis en la subjetividad.

Visto así el problema, desde la perspectiva artístico-verbal la escritura prevanguardista está basada en los cuatro aspectos siguientes: 1) importancia cualitativa en la renovación de la figuralidad del discurso, con particular énfasis en figuras semánticas de sustitución (la metáfora, sobre todo); 2) el despliegue en la escritura prevanguardista de un concepto del arte verbal en cuanto original, y de ese modo la relevancia de la novedad del lenguaje; 3) la inauguración (o incorporación al discurso costarricense) del lenguaje de lo irracional, como forma de escritura asociada a la percepción subjetivizante del mundo, y en relación de adecuación con la corriente de irracionalización del período de vanguardia; 4) el abandono de las principales matrices convencionales (ritmo, versificación, rima y formas estróficas) vinculadas con la poética tradicional de la poesía de Costa Rica. Inseparables unos de otros, estos cuatro aspectos se manifiestan en los distintos tropos y figuras que a continuación se examinan, pero en su conjunto corresponden a un ejercicio estético-discursivo que apunta a una representación de la realidad en la que el mundo se acerca o se asocia a la subjetividad.

En general, en la escritura prevanguardista se destaca de modo principal el problema de la opacidad del lenguaje. Estéticamente esto se asocia a la importancia que se le concede a la originalidad discursiva, y conduce a una poética según la cual ni el lenguaje procura ser ampuloso, ni abstruso. Se

aparta, ciertamente, de la sencillez o lo popular--cuyo momento más representativo es el postmodernismo--en favor de un lenguaje novedoso, y en cierto sentido experimental.

V.4.1. Las figuras fónicas

Hemos de indicar, en primer lugar, que uno de los rasgos caracterizadores de la escritura prevanguardista es el abandono casi total en el uso de las matrices convencionales de la poética tradicional, sobre todo aquellas referidas a formas estróficas, versificación y organización rítmica. Desde luego, este aspecto corresponde con la evaluación general de la poesía moderna, pero en el contexto costarricense también se afirmó con ello un gesto de ruptura con el discurso lírico.

Teniendo en cuenta que como manifestación discursiva la prevanguardia se aparta de la tradición, con ella también pierde sustancial importancia la iconización del lenguaje en cuanto a sus posibilidades fónicas, tan fuertemente presentes en el discurso modernista, por ejemplo. No obstante, otros rasgos empiezan a adquirir particular significación. Uno de ellos es el referido a la modelización rítmica.

Con la prevanguardia tiene lugar el fenómeno del aprosamiento estilístico en el sistema de versificación. El verso libre (incluyamos dentro de esta denominación la polimetría, el anisosilabismo, el verso lineal, etc.) da cuenta de una práctica estilística que, una vez más, se vincula con el abandono de una tradición y la búsqueda de formas novedosas de organizar el lenguaje poético. Asimismo, verso libre e

irregularidad rítmica conducen a un allanamiento estilístico que produce un efecto de aprosamiento (de otra naturaleza, desde luego, de la simplificación expresiva del discurso postmodernista). Alrededor de este principio estilístico se construyen los versos prevanguardistas: "El cielo es una paleta de un pintor modernista, / pero yo amo--no esa suntuosidad--/ sino la sombra suave de los aleros" (Amighetti); "Cuando vuelvo a mi barrio / me subo en él --es un modo de acariciarlo / tranvía que cruzaste por mi frente / cuando pensé las primeras cosas sutiles" (Amighetti); "Tengo deseos de salir destruyendo todas / las grandes cosas del mundo. / Los cuadros famosos en que el buen burgués / se encuentra a sí mismo" (Azofeifa); "Hemos ido a buscar al hombre correcto. / Vivió buscando el aplauso de los buenos y los malos. / Siempre estaba de acuerdo. / Dormía vuelto del lado del corazón para poder señalarlo / hasta en el sueño" (Azofeifa); "Yo soy, / me llaman, soy, me digo / Isaac Felipe, / nacido en Santo Domingo, / una ciudad en medio del campo" (Azofeifa); "Si tras haber conducido al cuerpo / las palabras se quedan en la calle / --el gesto, la actitud, los nombres que pronuncio-- / y acompañado de mi soledad / construyo los caminos del sueño / para ir a las cosas y gemirlas" (Cardona Peña); "Un día, a la sombra de los altos conjuntos, / amanecerás fatigada, / inclinando ligeramente tu cabeza como la mies bajo la lluvia" (Cardona Peña).

El caso de la prosa poética de Amighetti está referido a un problema de otro tipo, porque se trata de la fijación de un

discurso de carácter ambiguo, que participa de la narración, la poesía y la prosa expositiva, y que por ello mismo se convierte en una propuesta novedosa como posibilidad retórica. Algo semejante puede decirse del libro Rapsodia de Aglae de Centeno Güell, texto híbrido entre el poema lírico y la organización dramática.

V.4.2. Las figuras sintácticas

Apoyada en el principio de una acentuada opacidad discursiva, la escritura de la prevanguardia utiliza unos pocos recursos figurativos de carácter sintáctico. Uno de ellos es una figura por adición (la anáfora) que procura reforzar la presencia de un enunciador que pone énfasis en el aspecto emotivo: "Porque tú eres luz, renacerá la vida / en los altares de los dioses antiguos /.../ Porque tú has venido ungida / de astros y de lumbre /.../ Porque tú, en el arca de tu pecho, / inmolaste dos alondras /.../ Porque tú conoces el secreto de los lirios / y las vírgenes que lloran en la luna" (Centeno Güell, Evocación de Xande, p. 22); "Bajo la piel comienza la noche de mi ser, / lo que fui en infinito gozo de danzante. / Bajo mi piel, despierto, respirando /.../ Bajo la piel, en sombra, en sólo nada, / lento cauce de nombres ya perdidos /.../ Todo inmóvil, profundo como un bosque /.../ todo causando búsquedas /.../ Aquí está el cuerpo recorrido hace siglos /.../ Aquí están, como piernas o monedas / las llamas en que el tacto se devora" (Cardona Peña, Cosecha mayor, pp. 20-21). Una variante es la estrategia de la reiteración: "De qué lejos

viene el viento negro, de qué lejos. / Rocas negras los ojos,
la voz semillas negras, / la sangre coagulándose, vertida en
la luz negra, / la negra muerte aquí, su pesado carbón, su
oscura voz / llamando, su humo negro, / y esta furia en que
encienden llamas negras / los arcángeles negros de la guerra"
(Azofeifa, Trunca unidad, p. 66).

Este rasgo particular no caracteriza de modo fijo y regular la escritura prevanguardista; se destaca a la luz del procedimiento constructivo que lo envuelve, y que se refiere a la enunciación en la cual el hablante básico elabora un discurso enfático y reiterado. Pero además, esta figura por adición se pone en relación con un procedimiento constructivo que ya habíamos examinado: el efecto de fragmentarismo que exhibe la estructura poética prevanguardista. Desde el punto de vista estilístico, este efecto se halla sustentado por la yuxtaposición de imágenes como procedimiento mostrado del mundo representado. Se trata, en definitiva, de una técnica estilística de naturaleza sintáctica. El mundo se transfigura. Es una suma de imágenes que el enunciadador poético pone en relación, sin sujeción alguna a una racionalidad lógica o «natural». El sentido general de este procedimiento está relacionado con la percepción global del mundo que ofrece la generación prevanguardista; esto es: la reconstrucción de un mundo cuyo sentido está en disolución.

En el nivel microestructural, la yuxtaposición de imágenes corresponde a ese principio general. Esto es visible en Revenar de Max Jiménez, y en las primeras obras poéticas de

Amighetti, Azofeifa y Centeno Güell; es decir, en la etapa «experimental» y de ruptura discursiva de la tradición. Para Amighetti, una provincia está "construida de grandes bloques de silencio / habitada por viejas medievales"; y el paisaje es "olas jadeantes / espuma --jazmín de los cansancios / espuma-- encaje de agua / para el vestido de la playa // los crepúsculos rotos / caen sobre el mar / levantando al ahogarse // sus manos empapadas en colores". En un poema de Azofeifa, el efecto emotivo de una mujer que regresa del baño se organiza discursivamente así: "Puñales del mediodía / sobre la piel en ahinco. // La danza del agua pura / en derredor de tu cuerpo. // Desnuda. Desnuda como / el cielo ahogado en los ríos.// Se iba a alzar el gran vuelo / del alba en los senos tuyos"; y en su poema "Dolor de la obrera viuda" es mundo es "como un gusano muerto hiede la callejuela / y sangra un doloroso olor a agua estancada. / Detrás de las paredes / echa flores alegres el duro sueño / de los obreros. / En la otra cuadra / van y vienen prostitutas vendiendo / bellos pájaros muertos". En la obra de Centeno Güell hay ejemplos de esta misma índole, como el poema "Ángel del lodo": "Su envidia. Su avaricia. / Puñal de su traición, y la certera / espada de su injuria. / El dardo de sus odios / ¡Ah, su corazón de anémona! / Ofidio del deseo reptando en su cabeza. / Carne de mujer llamando entre perfumes y sedas..." (El ángel y las imágenes, p. 22); y el poema "Pasos de memoria" de Max Jiménez dice: "La casa. / La puerta / era la tapa de un viejo cajón / de los recuerdos. / Y hasta hubo alguien que dijo: / ¡La casa está desierta! / Pobres las gentes

que no saben / que las sonrisas son eternas" (Obra literaria, p. 390).

Desde la elocutio, esta nueva «lógica poemática» es una forma de revelar un mundo hecho, a un tiempo, suma de imágenes y totalidad transfigurada, lo cual tiene particular importancia en la forma de organizar los significados, según lo que se examina a continuación.

V.4.3. Las figuras semánticas

En este aspecto es en el que mejor se caracterizan los rasgos particulares de la elocutio prevanguardista. Los tropos que sustituyen una palabra por otra (metáfora, metonimia) en buena medida corresponden con la percepción que representa el mundo transfigurado; es decir, hecho imagen. La solución metafórica, por ejemplo, permite mostrar una escritura en la que el enunciador establece una relación de semejanza entre una realidad histórica presenciada, y una subjetivización que da cuenta de lo no visto, de lo único, de lo novedoso. La metáfora y en general todos los tropos referidos a la comparación, es una de las figuras retóricas principales de la prevanguardia, caracterizada, según hemos visto, por su tendencia a la transfiguración del mundo. Si se tiene en cuenta que para la prevanguardia el mundo significa, es decir, es signo de algo (ver V.2.4), el lenguaje también se convierte en un ejercicio de exploración de los sentidos, y las figuras semánticas adquieren particular importancia desde el punto de vista elocutivo.

En el caso de estas figuras, el código estético prevanguardista despliega sus rasgos principales en cuanto que: 1) tiene lugar un sistemático trabajo discursivo de renovación y novedad en la elaboración de las imágenes (ténganse en cuenta, entre otras cosas, las relaciones de la prevanguardia con ciertas innovaciones de los movimientos de vanguardia europeos e hispanoamericanos); 2) se abre en el discurso lírico de Costa Rica el ámbito del lenguaje poético sustentado en la imagen irracional.

La metáfora en la prevanguardia se caracteriza por el valor icónico que se le concede a lo novedoso e inusitado; fenómeno que se acentúa en el período de vanguardia. Por ese valor de novedad, resulta fútil todo intento de sistematización; pero este fenómeno tiene lugar, en forma extendida, en la poesía de Amighetti, Jiménez, Azofeifa o Centeno Güell. Las relaciones semánticas entre lo evocado y lo real no se sustentan en principios racionales, históricos o causales; y así, el paso de un plano a otro da cuenta de una subjetividad que construye el mundo de modo particular. Así, para Amighetti, un tranvía tiene un "andar chirriador de paralítico, / tranvía borracho /.../ tranvía que ibas olfateando gente / como un fiel perro dorado" (*Poesía*, p. 3); "el tranvía suena lejos / como una avispa fugitiva" (*Poesía*, p. 3); el invierno "es un album de viñetas oscuras" (*Poesía*, p. 11); la provincia está "construida de grandes / bloques de silencio"; y de la montaña "garabateaba en los cuadernos de aritmética / la caligrafía de sus cerros"; y cierto carácter creacionista o ultraísta asoma en estas

expresiones: "el reloj cincela 7 notas en el viento / todos los molinos de los astros / comienzan a fabricar la niebla-- / harina lunar"; "el tiempo pasa con las ruedas aceitadas / silencio --papel blanco"; "aurora gaceta de la luz / la mañana la tira debajo de las puertas". En la obra de Azofeifa se presentan casos similares: "un espantoso amor copula / en el vientre de las guitarras"; "perro mojado, el viento pasa aullando"; "la noche encorvada, hurgando su chispa / hambrienta en mi entraña"; "el nombre de vidrio de la estrella; /...la pluma tímida del hueso"; "Ahógame en tu voz, oh abandono / a la ola de líquidos violines, a la lengua / del lirio y ademán de la rosa". En el caso de Centeno Güell, pese a sus primeras relaciones con el postmodernismo, su obra posterior participa de este proceso de innovación: "el péndulo / del reloj --pájaro hambriento-- / picotea la semilla del tiempo; /.../...anda de puntillas el miedo / y en las casas vacías suena a mar el silencio" (Signo y mensaje, pp. 14 y 16); "nacientes margaritas / intentan el suicidio de sus pétalos" (Evocación de Xande, p. 12); "hay ríos de miel en tu tristeza, / y es tu llanto / largo látigo de agua" (Evocación de Xande, p. 23); "el teléfono sutil de las arañas" (Evocación de Xande, p. 29). La poesía de Max Jiménez, con cierta anticipación, se organiza estéticamente, a partir de lo inusitado: "¿Cuál silbar de los venenos? / ¿Cuál cascabel en los astros? / ¿Cuál terremoto tus senos?"; "Agua de mar, / señora de toda la existencia; / pentagrama / de las sinfonías del sol"; "Un pájaro salado / se

hace monedas ante el sol. // La luz / es el clarín de las palmeras".

Todo lo dicho hasta aquí nos lleva a examinar una de las contribuciones mayores de esta poesía: la incorporación de la imagen irracional como posibilidad expresiva. La escritura de la prevanguardia constituye la experiencia inicial--es decir, inaugural--que pone en relación la poesía de Costa Rica con uno de los rasgos caracterizadores fundamentales de la poesía contemporánea⁹. A diferencia de los procedimientos en las escrituras modernista y postmodernista, en las que las relaciones entre los elementos parten de una base «lógica» o natural, la poesía prevanguardista costarricense--como ya se hacía en la experiencia vanguardista de la lírica escrita en español a la que nuestros poetas tenían acceso--experimenta con la novedad de las imágenes insólitas cuya elaboración parte de vínculos no racionales. Ya iniciado ese proceso, las generaciones de vanguardia llevan más lejos estos procedimientos estilísticos, en vista de su mayor interiorización del mundo, y por eso mismo, de una radicalización de lo inusitado por lo subjetivo.

La «imagen irracional» es, retóricamente, un factor de coherencia discursiva de la prevanguardia, y en esa misma medida, un punto de partida que separa el período modernista del de vanguardia en la poesía de Costa Rica, de conformidad con la periodización que el presente estudio postula (ver Capítulo II). En el corpus examinado, los casos son abundantes. Las relaciones entre un plano real A y un plano evocado B

abandonan la lógica del sentido natural: "la forma se esconde / la niebla se traga los gritos de los colores / entre los follajes del silencio / las luces tratan de mirar / yemas de huevo / en la albúmina de la niebla" (Amighetti); "Desnuda. Desnuda como / el cielo ahogado en los ríos. // Se iba a alzar el gran vuelo / del alba en los senos tuyos" (Azofeifa); "Arboles angustiosos esfuerzan ramas de miedo / hacia las estrellas abandonadas" (Azofeifa); "El tiempo rueda en mí su desolado / tren, al través de esta noche" (Azofeifa); "Gira mi corazón vertiginoso / como un pájaro loco" (Azofeifa); "Ahógame en tu voz, oh abandono / a la ola de líquidos violines, a la lengua / del lirio y ademán de la rosa" (Azofeifa); "¡Qué puerta su voz hacia dragones y lirios, / entrada a sombras sin bautismo" (Azofeifa); "Como calladas flechas en la carne del sueño" (Cardona Peña); "Aquí están, como piernas o monedas, / las llamas en que el tacto se devora" (Cardona Peña); "tabaco que se quema / en espuma de mar" (Jiménez); "El barco / es un cetáceo de los hielos / que se ruboriza / en este azul del mar// Un pájaro salado / se hace monedas ante el sol // La luz / es el clarín de las palmeras" (Jiménez); "Era una noche de ropa interior / translúcida" (Jiménez); "Las luces encendieron sus puñales, / se conmovió la nada y sangró el horizonte. / Estreno de pupilas en salto de pañales" (Jiménez).

En lo que se refiere al tratamiento de los significados y en general al modo de representación de la realidad, este proceso de ruptura tiene ocasión en un momento en que el desarrollo del discurso lírico en Costa Rica corresponde con

la coexistencia de dos formas de percibir el mundo: una que se organiza en torno al mundo como exterioridad, y en consecuencia como objetividad; y otra que fortalece la subjetividad, a partir de la cual el mundo es variable y relativo. Desde el punto de vista de la elocutio, la imagen irracional es un recurso retórico que da cuenta de esta percepción, según la cual la ambigüedad y la indeterminación rompen con la seguridad en lo externo y objetivo, propio de otros momentos del período modernista.

V.5 Conclusiones provisionales

La creciente acentuación en la subjetividad, cuyos gérmenes se encuentran en el código estético postmodernista, tiene con la prevanguardia consecuencias importantes desde el punto de vista discursivo. Tomado el conjunto cosmovisionario que se organiza en la tópica prevanguardista, se ha observado que la sensación de una pérdida del orden y el sentido en el mundo es el aspecto más relevante. Ello, a su vez, permite reconocer el valor concedido al proceso de enunciación: la realidad se representa como cambiante y transitoria, y el acto de nombrarla o reordenarla conceptualmente se torna en la experiencia ontológica principal.

La representación de la realidad en cuanto sujeta al cambio y constituida por sentidos transitorios y efímeros, hace posible la elaboración de un discurso lírico cuya coherencia global reside en hacer corresponder ese modo de representar la

realidad con tres procedimientos discursivos fundamentales, a saber: 1) el acto de transfigurar, por el lenguaje, el mundo; 2) acentuación en el proceso de enunciación (lo que incluye un papel destacado del enunciador en el desarrollo poemático), con lo que se le otorga un valor relativo al enunciado (al mundo como referente ajeno al sujeto); y 3) un conglomerado de procedimientos artístico-verbales que ponen en crisis el discurso lírico tradicional: la novedad, la originalidad y la experimentación estético-lingüística llevan, entre otras cosas, a la formulación de un modo poético que procura nuevos significados; y en buena medida ello explica la creciente importancia de la imagen irracional, que tiene ocasión por primera vez tiene ocasión con la prevanguardia en la lírica costarricense.

Con la escritura de la prevanguardia se confirman y a la vez se dan los rasgos de variabilidad y ruptura del período modernista. Tanto el discurso lírico de la generación modernista como el de la generación postmodernista exponen un mundo que en lo fundamental se postula como exterior al sujeto enunciador; en el primer caso, se trata de uno «lejano»; en el segundo es «cercano». El enunciador de la prevanguardia expone un mundo, pero a la vez propone su visión desde la subjetividad: no hay realidades fijas, sino cambiantes. Por ello, con la prevanguardia se cierra un período fundamental (modernismo), en el que se organiza literariamente una confianza en la objetividad; y se inaugura otro (vanguardia), en el que se da cuenta de una básica desconfianza en la objetividad. Si para

el código estético postmodernista se representa una realidad hecha subjetividad, para la prevanguardia la realidad es la subjetividad misma: no hay solo interiorización (el mundo produce afectos y emociones), sino su organización desde la conciencia. Y esto último, según veremos, es el punto de partida de la lírica de vanguardia costarricense.

Coda para el análisis textual: «Voz absoluta» de Isaac Felipe Azofeifa.

Este poema, fechado en 1937, apareció por primera vez en la revista Repertorio Americano, en el número 2 del volumen XXXIII, de aquel año. Posteriormente su autor lo incluyó en el tomo de poemas Trunca unidad (1958). Cronológicamente, «Voz absoluta» corresponde a un momento literario en el que los movimientos y manifestaciones de vanguardia en las letras españolas e hispanoamericanas se habían desarrollado plenamente; aunque en la historia literaria costarricense apenas empezaban a alcanzar vigor. Individualmente, el poeta Azofeifa ya había entrado en contacto con algunos movimientos importantes, en su estancia en Santiago de Chile, y eso contribuyó, sin duda alguna, a la configuración de una modalidad discursiva claramente distinta del postmodernismo como posibilidad literaria en Costa Rica.

Según se ha mostrado en el capítulo que cerramos con este análisis, lo que identifica el código estético organizado alrededor de la prevanguardia es la exposición de una realidad

en proceso de transformación: los signos de la objetividad son cambiantes y efímeros; el sentido del mundo se convierte en una manifestación de la temporalidad. El poema «Voz absoluta» es un ejemplo de esa nueva conciencia de la historia; reúne en su entramado semántico los tres aspectos principales que caracterizan el «momento prevanguardista» de la lírica costarricense: una conciencia moderna del tiempo, en un mundo en el que el sentido es inestable y efímero; una interpretación universal de la condición humana; y un proceso de interiorización mayor de la realidad histórica, con lo que se pone en crisis la objetividad.

Desde el punto de vista semántico, lo que da unidad al poema es una conciencia de la temporalidad: la realidad objetiva no es fija; está sujeta a la fragilidad del instante, y la percepción del mundo es la experiencia del cambio, la inestabilidad y la disolución. A partir de esa certidumbre, el sujeto enunciator asume un gesto ontológico fundamental: expresar una aspiración por la persistencia, en medio de una fuerte conciencia de la actualidad. La suma y combinación de elementos referidos al tiempo constituyen la tópica general del texto: se acumula en el poema un acervo léxico que incluye la noche, el recuerdo, la persistencia, lo continuo, el ahora, fluir, tiempo, noche, instantes, lo efímero, lo mudable.

Esta primera evidencia, sin embargo, contrasta con la actitud del sujeto enunciator ante el mundo: frente a la conciencia de la temporalidad, se opone la aspiración a la persistencia. El enunciado que inicia el poema es un gesto de

detener la temporalidad: "Fijo la exacta vigilia de esta noche"; y a partir de ello se despliega una rebelión ontológica frente al tiempo: "Me adelanto al recuerdo" (v. 2); "quiero persistir en lo continuo"; "desesperadamente busco lo inmutable" (v. 21). La fijeza y la exactitud son conceptos que buscan atrapar el fluir de la actualidad ("esta noche").

Semánticamente, el poema evoluciona desde una conciencia de la temporalidad (vv. 1-22), hasta una certeza de lo esencial y absoluto (vv. 23-34); esa doble conciencia de la realidad se manifiesta discursivamente en la tópica oposición temporalidad / persistencia; y tras esa conciencia, la afirmación ontológica por la palabra; de ahí la importancia de la «voz absoluta». Conciencia del tiempo, anhelo de persistencia y afirmación por la palabra son, así, los factores que rodean la condición humana.

Por vía metonímica, la «voz» se convierte en el gran tema del poema: el sentido de la existencia puede alcanzarse por la palabra: "Marco / esta posesión con una fila de ángeles / o señales de voz, fieles y simples" (vv. 3-4); "'voy desangrándome / sin regreso, sin voz, sin persistencia" (vv. 10-11); "como una / voz absoluta, como un dios /.../ la vida avanza" (vv. 25-29). Y porque la vida es tránsito--tema caro a la poesía prevanguardista costarricense--se busca lo inmutable, la voz absoluta e infinita; frente a la disolución del sentido del mundo, la aspiración a la armonía y a un sentido total.

El poema, además, es afirmación de la conciencia enunciadora; en consecuencia, también es fortalecimiento de una

perspectiva particular, es decir, individual, del mundo: "Fijo la exacta vigilia"; "afirmo el aire amigo y el amor / y quiero persistir en lo continuo"; "Yo quiero detenerlo"; "voy desangrándome sin regreso"; "el tiempo rueda en mí"; "mi corazón fluyendo"; y desde la creciente subjetividad la realidad cambia y se disipa: "El espacio decae, vacila, asusta su fantasma / huyendo, deshaciéndose en instantes, arrastrado / por la infinita ola sin regreso. // Qué irremediable huida la de todo. / Ríos adelantándose a su muerte. / Pájaros precipitándose..." (vv. 14-19); como hecho semiológico, el poema pone en crisis la objetividad, al transfigurarla en imágenes: el tiempo rueda su desolado tren; asusta su fantasma huyendo; los ríos se adelantan a su muerte; una luz (la vida) es como una voz absoluta; la vida avanza entrecruzando venas de sangre, vino y agua. La realidad histórica se ha interiorizado, y el lenguaje es la manifestación de ese nuevo estado de subjetivización del mundo.

El poema--es decir: el lenguaje, la «voz»--es acto de transfiguración del mundo; y mostración de un estado emotivo del sujeto enunciator. Los más visibles procedimientos constructivos de «Voz absoluta» corresponden a tal estado de cosas. De esos procedimientos detengámonos en tres: uno, que la estrategia enunciativa consiste en mostrar un estado de conciencia (el mundo en disolución tiene efectos en la subjetividad); otro, que esa condición subjetiva en la exposición del mundo conduce a la transfiguración de la realidad, traducida en una acentuación del lenguaje apartado

de la convención racional; y en tercer término, que la organización discursiva se independiza de las matrices convencionales de la retórica tradicional, porque la libertad discursiva es signo de la afirmación personal.

Si nos atenemos al primero de esos procedimientos, el poema muestra una voz enunciativa que organiza el mundo desde una conciencia particular; de ahí la especie de autoexposición: "Me adelanto al recuerdo. Marco / esta posesión con una fila de ángeles / o señales de voz, fieles y simples. // Afirmo el aire amigo y el amor / y quiero persistir en lo continuo / y contenerme vivo en este ahora. / Pero es que quien avanza en mí viviendo? / Yo quiero detenerlo, asirlo, detenerlo. / Ay, que fluye en mí, voy desangrándome..." (vv. 2-10). Tal es el núcleo que organiza semántica y constructivamente el poema: la realidad se torna subjetividad; y a partir de ello se enuncia el resto: de qué manera la realidad percibida condiciona la subjetividad (vv. 12-22); y con qué salida ontológica da el sujeto enunciativo (la afirmación de la persistencia; vv. 23-34). Por ello el discurso transfigura la realidad: el mundo se organiza desde la conciencia, porque los signos se diluyen y caen: "deshaciéndose en instantes, arrastrando / por la infinita ola sin regreso". Y por ello también, se libera de las ataduras de la convención racional (en este caso, de las normas convencionales de las formas métricas, estróficas o rítmicas): el poema fluye, se distiende, muestra una conciencia fluyendo; y todo en su conjunto es proceso de ruptura de la

percepción racionalista del mundo; según el código estético prevanguardista este mundo se representa hecho subjetividad.

Y en cuanto a los aspectos propiamente artístico-verbales del poema, conviene destacar un rasgo principal: la relevancia que se le otorga al lenguaje basado en el irracionalismo como estrategia discursiva. «Voz absoluta» es un ejemplo de los caminos que la prevanguardia costarricense emplea para incorporar hallazgos básicos de la poesía contemporánea; y uno de los elementos relevantes es el empleo de imágenes basadas en la irracionalidad (en la terminología del profesor Bousoño). Según lo descrito hasta aquí en esta investigación, este rasgo constituye uno de los elementos de separación entre los dos «momentos» principales de la lírica de Costa Rica (Modernismo y Vanguardia), que tiene sus orígenes en la prevanguardia. Partiendo de ello, la coherencia textual del poema radica en la exposición de una realidad cuya objetividad y fijeza se pone en entredicho, porque el núcleo de sentido consiste en situar la verdadera realidad en la subjetividad. Esa exposición se asocia a una percepción no racional; es decir, no convencional, lo que explica el empleo de estrategias discursivas semejantes. La relativa abundancia de imágenes construidas sobre este fundamento gnoseológico corresponde a este fenómeno. Así, hay imágenes basadas en asociaciones simbólicas irracionales: "Marco esta posesión con una fila de ángeles o señales de voz"; "El tiempo rueda en mí su desolado tren"; "asusta su [del tiempo] fantasma huyendo, deshaciéndose en instantes, arrastrado por la infinita ola sin regreso"; pero también el poema

ofrece imágenes irracionales basadas en elementos de realidad: "fluye de mí, voy desangrándome sin regreso, sin voz, sin persistencia"; "Ríos adelantándose a su muerte"; "Pájaros precipitándose en la tierra". Pero en todos los casos, el irracionalismo poético consolida el énfasis en la subjetividad, y por ello, en la transfiguratividad que emite el texto.

Se abandonan las matrices convencionales, porque ellas son signo de la tradición, del discurso establecido. La prevanguardia busca el camino opuesto: elaboración de un discurso propio, original, que sea capaz de dar cuenta de la opción individual. No solo por el tema, sino por el gesto enunciativo, el poema busca afirmar una «voz»: la conciencia que traslada el mundo de la objetividad al ámbito de la subjetividad, y en consecuencia, la formación de un nuevo discurso con el cual relacionarse con la realidad. Frente a la realidad efímera, la postulación de nuevos significados; ante la disolución de los sentidos de la historia, la «afirmación de una voz» (la palabra poética, por ejemplo) que enuncia y anuncia una nueva interpretación de la historia. Desde el punto de vista estético-ideológico, tal es uno de los móviles más importantes de la prevanguardia.

Notas

1. Francisco Amighetti, Poesías (San José: Círculo de Amigos del Arte, 1936). Max Jiménez, Revenar (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1936); Poesías (San José: Círculo de Amigos del Arte, 1936). Arturo Echeverría Loría, Poesías (San José: Ediciones Suplemento, 1937); Juan Rafael Mora, el héroe y su pueblo (San José: Ediciones L'Atelier, 1956). Alfredo Cardona Peña, El mundo que tú eres (México: Imprenta Universitaria, 1944); Valle de México (México: Editorial Cultura, 1949); Bodas de tierra y mar (México: Gráfica Panamericana, 1950); Poemas numerales (Guatemala: Ministerio de Educación, 1950); Los jardines amantes (México: Editorial Cultura, 1954); Primer paraíso (México: Los Presente, 1955); Poesía de pie (México: Ediciones de Andrea, 1959). Fernando Centeno Güell, Signo y mensaje (San José: Ediciones del Repertorio Americano, 1950); Evocación de Xande (San José: Ediciones del Repertorio Americano, 1950); Rapsodia de Aglae (San José: Editorial El Cuervo, 1950); El ángel y las imágenes (San José: Imprenta Española, 1953). Alfonso Ulloa Zamora, Alto sentir (San José: Imprenta Trejos, 1953); Lograd conmigo el canto (San José: Imprenta Trejos, 1954); Suma de claridades (San José: Imprenta Trejos, 1955). Isaac Felipe Azofeifa, Trunca unidad (San José: Colección Oro y Barro, 1958); Vigilia en pie de muerte (San Salvador: Ministerio de Educación, 1961).

Aunque casi no se analizarán, por los límites cronológicos del estudio, conviene dar cuenta de algunas obras de estos autores posteriores a esas fechas: de Arturo Echeverría Loría, Fuego y tierra (San José: Ediciones L'Atelier, 1963); Himno a la esperanza (San José: Ediciones L'Atelier, 1964); de Fernando Luján, Himno al mediodía (San José: Editorial Costa Rica, 1964) y Anochecer de otoño (San José: Ediciones L'Atelier, 1964); de Isaac Felipe Azofeifa, Canción (Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1964); de Alfredo Cardona Peña, Poema del retorno (México: Gráficas Menhir, 1962) y Lectura de mi noche (San José: Ediciones L'Atelier, 1963); y de Fernando Centeno Güell, Ensayos poemáticos (México: Editorial América Nueva, 1961).

2. Repertorio Americano, XVI, 15 (1928), p. 234. De aquellos poemas de Amighetti no reunidos en forma de libro, generalmente publicados en esta revista entre 1928 y 1940 aproximadamente, se indicará su procedencia con las siglas RA, seguidas del tomo, número y página. Amighetti ha reunido parte de su obra poética en dos tomos: Poesía, ed. cit., y Poesías (San José: Editorial Costa Rica, 1974). Este último tiene carácter antológico, y recoge poesía publicada desde 1930.

3. Repertorio Americano, XXIX, 20 (1934), p. 309. Como en el caso de la nota 2, en aquellos casos en que se trata de un poema no incluido en libro, se señalarán, en paréntesis, los datos de su procedencia.
4. Alfredo Cardona Peña, Cosecha mayor: 1944-1964 (San José: Editorial Costa Rica, 1964), p. 23. En adelante se citará de esta recopilación que con carácter selectivo reúne la obra publicada por su autor hasta ese año.
5. Cito por la segunda edición, que junto a Días y territorios (1969) se reúne en el tomo Poesía (San José: Editorial Costa Rica, 1972).
6. Cito por la edición de 1963, incluida en el tomo Francisco y los caminos (San José: Editorial Costa Rica, 1963).
7. Alfonso Ulloa Zamora, Antología personal (San José: Editorial Svdivm, 1982), p. 35. En lo sucesivo, salvo indicación expresa, se citará de esta edición antológica.
8. No puede dejar de tenerse en cuenta que por esos mismos años la práctica de la poesía narrativa, a la manera de la poesía épica, también está presente en algunas obras de un poeta perteneciente a la generación modernista costarricense, José Basileo Acuña (1897). Sobre este particular su obra más significativa es Quetzalcoatl (San José: Imprenta Trejos, 1947). Años después su autor continuó esta modalidad en Rapsodia de América (San José: Editorial Costa Rica, 1962); Tres cantares (San José: Trejos hermanos, 1964) y La Intiada (San José: Imprenta Lehmann, 1978).
9. En torno a este asunto, las reflexiones y análisis más importantes los ha desarrollado el profesor Carlos Bousoño, en particular en su Teoría de la expresión poética, 6a. ed. (Madrid: Gredos, 1976), y también en otros tratados posteriores suyos. Nos valemos, pues, de su noción específica «poesía contemporánea», y sobre todo de sus postulados generales en torno a la «imagen irracional» (ver "La «irracionalidad» en la poesía contemporánea", op. cit., pp. 187-231).

C A P I T U L O V I

EL CODIGO ESTETICO DEL PERIODO DE VANGUARDIA

VI.1 Generalidades

La configuración del período de vanguardia en la poesía de Costa Rica está relacionada con tres factores principales. En primer lugar, en cuanto al modo de representación de la realidad, en el período de vanguardia se da el paso de la «realidad objetiva» a la «realidad subjetiva», con lo cual la percepción y organización del mundo se relativiza fuertemente. En segundo lugar, las relaciones entre el sujeto de la enunciación y el mundo referido son sustancialmente distintas a las mostradas en todo el período modernista: la confianza en la objetividad se transforma en desconfianza, duda, relatividad. La fundación de «otra realidad» constituye un punto de referencia importante en la cosmovisión vanguardista. Y en tercer lugar, la formalización literaria de la vanguardia discurre por rumbos radicalmente distintos del período anterior: el poema es al mismo tiempo experimentación formal y reinstauración de una realidad a través de la reorganización del discurso.

Estas hipótesis tienen una primera confirmación histórica en la contribución al discurso poético que la generación prevanguardista dio al desarrollo del discurso poético en Costa Rica. La postulación de un período de vanguardia tiene que ver con el desarrollo que aquellas primeras contribuciones

alcanzaron posteriormente, a saber: la acentuación de la subjetividad como procedimiento discursivo; y la representación de la realidad como cambiante y transitoria.

El «período de vanguardia» se organiza literariamente a partir de esos cambios fundamentales, y la acentuación de los rasgos que ellos conllevan permite delimitar la conclusión del «período modernista» y la iniciación de una etapa distinta en la poesía de Costa Rica. Además, como período no presenta en su composición generacional la relativa complejidad que ofrece el «modernismo». Hay que tener presente que a partir de 1950 se encuentran en actividad simultánea tres generaciones literarias: la prevanguardista y las dos que integran el período de vanguardia; y la disgregación de estas últimas en dos grupos obedece a razones de carácter cronológico y de grado de énfasis en rasgos fundamentales que comparten. Durante el «período modernista» se suceden tres momentos cronológicos cualitativamente diferenciados: un sistema cosmovisionario que parte de un concepto de la realidad como objeto idealizado y distanciado de la historia inmediata (generación modernista); un segundo momento que se organiza alrededor de la visión afectiva de la realidad inmediata (generación postmodernista), y una crisis de la confianza en la realidad objetiva (generación prevanguardista). El «período de vanguardia» parte de un núcleo cosmovisionario fundamental, según el cual la verdadera realidad es la subjetiva, pero el proceso de afirmación de ese principio tiene lugar en forma escalonada:

una inauguración (primera generación) y una consolidación (segunda generación)¹.

La primera generación de vanguardia está integrada por aquellos poetas cuyas obras aparecieron aproximadamente a partir de 1945: Eunice Odio (1922-1974); Alfredo Sancho (1924); Arturo Montero Vega (1924); Salvador Jiménez Canossa (1922-1986); Victoria Urbano (1926); y Eduardo Jenkins Dobles (1926). Nada despreciable es, en algunos casos, la «experiencia internacional» que estos escritores han tenido en su formación literaria, lo que ha hecho posible la consolidación de la ruptura con una literatura de lo nacional, vigente como modalidad estético ideológica hasta la generación prevanguardista. Algunos, como Odio, Sancho y Urbano han vivido largas temporadas fuera de Costa Rica, y tuvieron ocasión de establecer relaciones poéticamente muy enriquecedoras con escuelas y grupos literarios de otras latitudes.

Cronológicamente su formación está relacionada en primer lugar con el proceso de reorganización discursiva iniciado por algunos poetas de la prevanguardia (Amighetti, Azofeifa, Cardona Peña); y en segundo lugar con el desarrollo dentro de la poesía escrita en español del discurso poético de los movimientos históricos de vanguardia. El interés--transformado en influencia en muchos casos--en las últimas producciones poéticas provenientes del exterior fue un proceso creciente: llegaron a Costa Rica obras de Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, León Felipe, Salinas, Gómez de la Serna; y del entorno más cercano, se conoció la poesía de César Vallejo, Pablo Neruda,

Nicolás Guillén, Jorge Luis Borges, Emilio Ballagas y Vicente Huidobro. El interés se debió tanto a la novedad discursiva que mostraban obras como las Residencias de Neruda, La destrucción o el amor de Aleixandre o Razón de amor de Salinas, como a la importancia que a partir de la década de los años cuarenta se dio en Costa Rica a una poética de ruptura (que en ese momento significaba una ruptura con la tradición modernista). Si bien no existieron verdaderos cenáculos literarios, las relaciones entre esta primera generación y las manifestaciones de vanguardia de la poesía española e hispanoamericana son insoslayables.

Este «primer momento» del período de vanguardia costarricense no consigue, sin embargo, cohesionar un sistema expresivo de ruptura en los procedimientos discursivos. El cambio fundamental que establece en la poesía de Costa Rica la primera generación de vanguardia tiene que ver principalmente con el traslado de la realidad de un plano objetivo al subjetivo, y sobre todo con la idea de una realidad inorgánica y disgregada. La ruptura tiene ocasión, pues, en cuanto a la representación del mundo, no en cuanto a su formalización literaria.

De esta primera generación son los siguientes libros iniciales: Riberas de la brisa (1946) de Eduardo Jenkins Dobles, y varios opúsculos como Desde el país de la infancia (1946), Los sonetos prohibidos (1947) y el Credo de amor por Lucinda (1948), todos de Alfredo Sancho; Vespéral (1951) de Arturo Montero Vega; Tierra del cielo (1951) de Salvador Jiménez Canossa. A ellos suceden obras de madurez que, a los

que siguieron otras obras que cohesionaron con mayor precisión y alcance artístico los hallazgos principales de esta promoción literaria: Los elementos terrestres (1948) y Zona en territorio del alba (1953) de Eunice Odio; Mis tres rosas rojas (1955) de Arturo Montero Vega; Otro sol de faenas (1955) de Jenkins Dobles; Lenguaje de las galaxias (1956) y Vitrina de necesidades (1958) de Alfredo Sancho; y Tránsito de fuego (1957) de Eunice Odio².

La inauguración del período de vanguardia se diferencia del momento posterior (que se organiza alrededor de la segunda generación de vanguardia) por dos factores. En primer lugar, si bien se empieza a identificar la verdadera realidad con el mundo interior (con la subjetividad), aún no se manifiesta una ruptura de nexos con el «mundo exterior»; el sujeto parte de la realidad como espectador y como enunciator de vivencias que aquella provoca. En segundo lugar, persiste una ética de la historia: hay una valoración emotiva del mundo contemplado, que da lugar a una poesía que combina la relación del sujeto con la historia (por lo general, una relación de conflicto) y el gesto de traslación de la realidad al mundo privado.

Al respecto, conviene un breve excursus en torno al desarrollo de la literatura de Costa Rica, en particular de la narrativa de esos mismos años, para situar con mayor precisión el contexto histórico-literario en el que se engendra la poesía de esta primera generación. A partir de 1940 principalmente, la narrativa costarricense se orienta hacia un tipo de discurso asociado al nacionalismo literario, y a la vez a una marcada

vinculación entre lo político social y lo literario³. Las novelas de Carlos Luis Fallas (Mamita Yunai, Gentes y gentecillas), de Fabián Dobles (El sitio de las abras) o de Joaquín Gutiérrez (Manglar, Puerto Limón) corresponden con claridad a esta concepción de la historia y del ejercicio mismo de la literatura. Este «acento social» consigue toca algunas manifestaciones de la lírica costarricense, y el peso ideológico--no necesariamente las novelas mismas--que ello conlleva explica el surgimiento de obras como Riberas de la brisa, Tierra doliente (Jenkins Dobles), CantarCILLOS de un marinero ciego (Jiménez Canossa), o Mis tres rosas rojas (Montero Vega), en las que por lo común la realidad histórica inmediata (incluido el mundo de lo costarricense) es un punto de referencia principal. Si bien no se puede afirmar que la «poesía social» tiene lugar con estas manifestaciones en un sentido propio, es evidente que con ellas la representación de la realidad está mediatizada por la misma ética que sustenta la novela social que tiene lugar en Costa Rica en la década de 1940.

Desde luego, no toda la obra de la primera generación está soportada por esta percepción de la realidad. Lo sustancial de la poesía de Eunice Odio y Alfredo Sancho, por ejemplo, se instala en una forma literaria que da cuenta de la «otra realidad», la subjetiva. Es pertinente mencionar obras narrativas que en ese mismo contexto estético-literario coexisten con la novela social. La novela psicológica aparece también--como a su modo las generaciones del período de

vanguardia--con obras como Pedro Arnáez (1942) de José Marín Cañas, El valle nublado (1944) de Abelardo Bonilla, y sobre todo La ruta de su evasión (1949) de Yolanda Oreamuno.

La segunda generación de vanguardia consolida el período. Está integrada los poetas formados literariamente en la década de 1950: Mario Picado (1928-1988), Ricardo Ulloa Barrenechea (1928), Virginia Grütter (1929), Carmen Naranjo (1931), Raúl Morales (1931), Ana Antillón (1934), Jorge Charpentier (1933), Carlos Luis Altamirano (1934) y Carlos Rafael Duverrán (1935). El momento de gestación de esta nueva generación se sitúa entre 1950 y 1960, y su consolidación o vigencia se da a partir de entonces. Con ella han seguido apareciendo obras importantes de algunos de sus principales integrantes. Para los propósitos del presente estudio, se tienen en cuenta las obras que aparecen entre 1953 y 1967, a saber: Noche. En tus raíces un puerto están haciendo (1953) y Hondo gris (1955) y Viento-Barro de Mario Picado; Paraíso en la tierra (1953) de Carlos Rafael Duverrán; Dame la mano (1954) de Virginia Grütter; La aguja (1955) de Raúl Morales; Antro fuego (1955) de Ana Antillón; Diferente al abismo (1955) de Jorge Charpentier; Cantares y poemas de soledad (1957) y Poesía y cristal (1958) de Ricardo Ulloa Barrenechea; Lujosa lejanía (1958) y Angel salvaje (1959) de Carlos Rafael Duverrán; Poemas para dormir a un niño blanco que dijo que no (1959) y Después de la memoria y lo posible (1961) de Jorge Charpentier; Humedad del silencio (1962) de Mario Picado; Corazón de una historia (1962) de Ulloa Barrenechea; Poemas del corazón hecho verano (1963) y Vendaval de tu

nombre (1967) de Carlos Rafael Duverrán; Tierra del hombre (1964), Homenaje poético (1967) y Serena longitud (1967) de Picado; Rítmico salitre (1967) de Jorge Charpentier; y aunque no fue publicado hasta 1972, examina también Demonio en caos, de Ana Antillón, escrito entre 1957 y 1959⁴.

La obra poética de esta segunda generación se apropia de los rasgos más destacados del período de vanguardia costarricense. La «verdadera realidad» se instala en el mundo interior. Esta cosmovisión se encuentra estimulada por una idea del tiempo y de la historia marcada por el relativismo de la época: a diferencia de todo el período modernista, y confirmando las tendencias de la primera generación de vanguardia, se muestra una radicalización de la subjetividad, que da por resultado una ideología del desencanto. A la disolución y la caducidad de los sentidos se agrega un nuevo elemento cosmovisionario: el mundo se convierte en un antro caótico y alucinatorio; el sentido ya no es solo efímero o huidizo (la prevanguardia) sino derrumbado. Esto da lugar a un rasgo importante en la vanguardia, que comparten ambas generaciones: la desconfianza en la objetividad. A diferencia de cierta conciencia ética de la historia, frecuente en la poesía de la primera generación, con la segunda predomina el egotismo como resolución cosmovisionaria, y con ello hay una renuncia a la realidad histórica. Este deslinde entre lo literario y la verdad histórica es un rasgo cualitativamente relevante del período, sobre todo con la segunda generación. La vanguardia rechaza el arte como representación: no traduce la realidad, engendra una propia⁵.

Este principio alcanza también la poesía de la vanguardia costarricense, aunque limitado a sus aspectos más básicos: no importa la realidad exterior, sino el propósito de establecer una distinta, engendrada en la subjetividad.

La desconfianza en la objetividad está relacionada con la crítica a la realidad, y esto se manifiesta en las dos posiciones más destacadas del período: una crítica a la realidad histórica (primera generación); o una renuncia a ella (segunda generación). En cualquiera de los casos la realidad es caos y disolución. A ello se suma el egotismo como modelo ideológico fundamental, y punto de referencia principal que da lugar a las formas discursivas básicas del período.

El examen de la formalización literaria que con este conjunto cosmovisionario se organiza en el período de vanguardia, debe tener en cuenta los siguientes aspectos: una red de temas escindida en dos modos diferenciados de referirse a la realidad, aunque corresponden a una cosmovisión global común; y un conjunto de procedimientos literarios asociados a la lírica moderna alimentada por los movimientos históricos de vanguardia (europeos y sus manifestaciones en la poesía hispanoamericana). La visión subjetiva del mundo hace que discursivamente se replanteen las relaciones entre el sujeto enunciador y el mundo referido, puesto que con la vanguardia se rompe la correspondencia entre ambos: entre el yo (subjetividad) y el mundo (objetividad) se engendra el conflicto y la crítica. La desconfianza en la objetividad es, así, el factor de cohesión semántica y estético-literaria del período.

VI.2. Los modelos ideológicos de la vanguardia

En el período de vanguardia costarricense se establecen dos tipos de verosimilitud: aquel que se ocupa de interpretar el mundo histórico a partir de los valores en crisis que en él se presentan; y otro que transfigura la crisis de la realidad en crisis ontológica. Empero, desde el punto de vista de su organización semántica, ambos dan cuenta de la transformación de los referentes, que pasan de representar un mundo exterior, ajeno al sujeto de la enunciación, a representar el mundo de la interioridad subjetiva. Es decir: del predominio de una exposición de la realidad («período modernista»), se pasa a la exposición de las relaciones entre el sujeto y el mundo; y con ello, al desplazamiento, en el propio texto, del enunciado al enunciador («período de vanguardia»).

Este rasgo general da lugar a un conjunto de temas que se pueden clasificar en tres grandes grupos, todos los cuales tocan la relación crítica sujeto-mundo: el tema de la comunicación (o, más precisamente, de la nostalgia de la comunicación); el tema de la disolución del sentido; y el tema de la condición del ser ante el mundo. Su predominio cualitativo en la poesía del período de vanguardia obedece, en primer término, al hecho de que el sistema cosmovisionario que se organiza en este período parte de una idea del mundo en crisis, y por lo tanto cambiante e indeterminado (de ahí la desconfianza en la objetividad); y en segundo término, al énfasis en el sujeto que da cuenta de las relaciones críticas con el mundo. Comunica-

ción, sentido o afirmación ante el mundo se tornan, así, en los puntos de apoyo temático que adquieren mayor significado.

VI.2.1. La comunicación

Este tópico general encuentra su manifestación en tres temas particulares: uno, que puede enunciarse propiamente como el deseo del sujeto por la comunicación con el mundo, y en especial, con el otro, con el tú. Un segundo tema, de cardinal importancia en la vanguardia, y connatural al deseo de comunicación, es el erotismo. Y un tercer tema es la soledad como condición ontológica.

Con Los elementos terrestres de Eunice Odio se inaugura lo sustancial de la red temática de la vanguardia: la búsqueda del «tú»; el erotismo, y con éste un nuevo tratamiento poético del cuerpo; y el despliegue temático de la soledad como referente cosmovisionario. Según lo habíamos esbozado páginas atrás, el deseo de comunicación está relacionado con una nueva conciencia del ser ante el mundo, según la cual la realidad cobra sentido con las relaciones transitivas entre el yo y el tú complementario (esto es, lo que anula el sentimiento de la soledad). Por ello, el erotismo--ya no el tema amoroso--es, además, una manifestación de la comunicación. En su primer libro, Eunice Odio pone en claro este principio cosmovisionario, que con el tiempo alcanza mayor desarrollo: "Ven / Amado // Te probaré con alegría / Tú soñarás conmigo esta noche. // Tu cuerpo acabará / donde comience para mí / la hora de tu fertilidad y tu agonía"⁸; "Amado, / hoy te he buscado /

por entre mi ciudad / y tu ciudad extraña" (Los elementos terrestres, p. 51). El binomio «erotismo/comunicación» representa la percepción de los afectos subjetivos: hasta el inicio de la vanguardia, la comunicación con el mundo parte de una relación con la objetividad preexistente e indubitable; a partir de la vanguardia el predominio cualitativo de la indagación o la búsqueda de una nueva realidad convierte el tema de la comunicación en el elemento primordial. Todo el libro Los elementos terrestres, por ejemplo, es el desarrollo de la emoción erótica y al mismo tiempo de la búsqueda del interlocutor, del tú complementario.

En el conjunto de los Sonetos prohibidos (1947), como luego en el opúsculo Credo de amor por Lucinda (1948) de Alfredo Sancho, la idea de la comunicación se despliega según una vieja y conocida modalidad: la presencia del otro conlleva el orden y el sentido. En los «Sonetos» se afirma: "Mírenme mis oídos, van heridos / y es que hoy tienen sus mundos divididos / nuestras voces que fueron compañeras" (Cantera bruta, p. 15); "Encuentro cuando estoy a sus orillas: / labios como ciudad para colmenas, / pechos como encalados de azucenas, / vegetación morena en sus mejillas" (Cantera bruta, p. 13). Y en el mencionado opúsculo «Credo de amor por Lucinda», el deseo de comunicarse con el tú se convierte en un «credo de amor»: "Ya todo es para mí pura Lucinda, / nariz Lucinda, corazón Lucinda, / boca Lucinda, torrencial Lucinda, / silla Lucinda del balcón Lucinda, / que ya es la harina en su cereal Lucinda" (Cantera bruta, p. 103); "Un día tomé ese barco que toma el

corazón desesperado / y salí como un loco a buscar el país donde ella estaba" (Cantera bruta, p. 105).

Mención aparte merece el caso de la poesía de Arturo Montero Vega, y también, aunque de manera marginal, la de Salvador Jiménez Canossa. Cronológica y cualitativamente, su poesía coincide con la inauguración del período de vanguardia, y el particular «acento social» que comentábamos en páginas anteriores corresponde, todavía, a un momento en que el conflicto entre sujeto y mundo no encuentra en estos poetas su manifestación más plena. Por el contrario, y a propósito del tópico que aquí nos ocupa, la comunicación con el tú es una ética marcada por una idea de la literatura como «mensaje social»; es decir, el poeta debe comunicar, y además referirse al acontecer inmediato (por lo general político).

Desde luego, el origen de la «poesía social» no se configura con plenitud en esta obra poética, aunque representa un momento importante en el desarrollo histórico-literario costarricense (antes de los años 50 había claras manifestaciones en la poesía de José María Zeledón, y sobre todo en Raíces de esperanza de Carlos Luis Sáenz). Un nuevo impulso tendrá esta modalidad estético-ideológica hacia 1965, en especial con la obra poética de Jorge Debravo, que examinaremos en el capítulo siguiente.

Vesperal (1951) y Mis tres rosas rojas (1955) de Montero Vega son ejemplos de la poesía social, o si se quiere ser más preciso, de la poesía política, al interior de la primera generación de vanguardia. En esa poesía, la idea de la comunicación, lejos de manifestarse como «conflicto» entre

interlocutores, reafirma los principios generales de la poesía social: el enunciador afirma un mundo; se dirige a un interlocutor; establece una relación solidaria con los otros; y generalmente esos «otros» quedan identificados poéticamente con el pueblo, los compatriotas, los héroes de la historia nacional. La manifestación poética de la literatura neorrealista que hacia 1950 adquiere particular vigencia en Costa Rica (con la narrativa de Fallas, Gutiérrez, Dobles) se configura en términos de «poesía social», como la de Montero Vega; y aunque es muy distinta en ciertos aspectos de las características definitorias de la poesía de la primera generación de vanguardia, muestra aspectos fundamentales que la emparentan con la cosmovisión de la época. El principio estético-ideológico del que parten los poemas de Vespéral y de Mis tres rosas rojas es comunicar la vivencia, y afirmar la cosmovisión de un enunciador que percibe un mundo en proceso de cambio.

Una de las diferencias que se marcan entre la primera y la segunda generación de vanguardia consiste en que para esta última, las relaciones entre sujeto e historia se anulan. Ideológicamente la poesía de Odio, Sancho, Montero Vega o Jenkins Dobles consigue dar cuenta de un mundo, aunque esté en crisis y en proceso de disolución; mientras que la poesía de Picado, Antillón, Charpentier o Duverrán (toda ella anterior a 1967, aclaremos) formaliza la ideología del desamparo y la disolución; es decir, la «incomprensión de la historia». De ahí el énfasis en el mundo como alucinación y vacío. Visto desde la temática de la comunicación, a diferencia de la

postura ejemplificada en Odio o Sancho, la segunda generación de vanguardia da cuenta de la nulidad existencial (el mundo se disipa), y de la «otredad» negada o imposible (de ahí el solipsismo, que examinaremos más adelante).

En la poesía de Mario Picado, comunicarse con el tú es comunicarse con el mundo. Esa certeza no configura, sin embargo, una ideología de la afirmación, sino por el contrario, de la duda y el caos: "Yo sé que volverás...pero en los años, / en el mismo sendero donde pasa / de la luna sin noche / la constancia / con el árbol su tiempo apenas rama, / de una clara bondad en viento y ala" (Hondo gris, p. 31); "Tú no vives en mí. / Tú no puedes nacer de mi contagio / ni morir en la edad de tu recuerdo. /.../ --Un día llegué a tu sangre / y una alegría viciada / empezó a sentirse franca-- / Comprende este silencio de cinturas. / Tal vez yo diga...siem-pre! / Tal vez tú pienses...nunca!" (Hondo gris, p. 6); "Casi llego a tu voz, / a tu constancia. / --Ardor de corazón en plena cara--/ Casi llego al crespón de tu mirada" (Serena longitud, p. 28); "Subo en mí / hasta ti que estás presente / esperándome en puertas ordenadas, / al borde de las tardes oprimidas / en el tibio color de otros lugares" (Serena longitud, p. 84).

El deseo de comunicarse con el mundo, y con ello la búsqueda presencia del tú, configuran la circunstancia interior como realidad irresoluta. Aparecen las sensaciones de caos y alucinación, que ideológicamente corresponden a una abstracción de la historia: la circunstancia objetiva se transfigura en vivencia subjetiva.

En Raúl Morales: "Espérame, viajera, espérame / hoja caída: en ignorada / lejanía, tú y yo nos perderemos" (La aguja, p. 24); "Entonces amorfo soy e invisible / por tu pupila dilatada penetrando, / con un ansia que es tal de poseerte, / que hundirme quiero donde nace mismo, / ese rayo de luz que no me mira" (La aguja, p. 32).

En Jorge Charpentier: "Te has ausentado un poco / de este momento mío, / antes de la vocación de los astros" (Diferente al abismo, p. 22); "Transparencia ¡que me vuelvo caos! / Y me vuelvo todo menos transparencia. / Palabra mutilada es tu palabra. / Amor a la soledad unida. / Palabra mutilada es tu palabra. / Transparencia que me llega / y no traspasa" (Diferente al abismo, p. 41); "¡Qué decirte, / si te he visto esta tarde / con tu pelo negro sin ser mío! / ¡Qué decirte!" (Diferente al abismo, p. 52); "Y de pie como un árbol / con los brazos caídos / hacia mi sombra reseca, / rezaba tu encuentro, / me enamoraba / de la distancia tan poca / entre mi oscuridad / y tu pecho" (Poemas para dormir a un niño blanco que dijo que no, p. 69)⁷; "Invoco para que vengas hasta mi boca a nombrarte, / porque yo quiero saber / la sombra qué nombre tiene cuando la parte la luna" (Rítmico salitre, p. 21).

En Ana Antillón: "Me arde la lluvia que yo gimo / y al gemir lluvioso no respondes" (Antro fuego, p. 18); "Si pudiera morirme, yo iría obscura / hacia tu soledad: presa en tu vida / se quedaría mi cuerpo estremecido" (Demonio en caos, p. 15).

En Ricardo Ulloa Barrenechea: "Tú, / tú no eres de acá, / eres sueño de nube, / mirada de cristal, / recuerdo y ansia

de ser. / Te busco en mi eternidad desnuda, / siempre en vano" (Cantares y poemas de soledad, p. 13); "A ti te llamo, / a ti te busco. / Tú que puedes mirar dentro de mí" (Cantares y poemas de soledad, p. 19); "Cuando tú me escuches, / ¡ah!, cuando tú me escuches el azul dormido levantará sus plantas como un rayo aún muy niño, / y del cielo profundo brotará tu mano como una flor espléndida..." (Corazón de una historia, p. 133).

Y en Carlos Rafael Duverrán: "tú estás donde no llega mi corazón en viaje" (Lujosa lejanía, p. 3); "¿Dónde tu cuerpo alegre de azul sumiso y tenso / danza y gira temblando de ser abierta y loca?" (Lujosa lejanía, p. 8); "Tu ausencia cae temblando / dulce y estremecida en todo lo que llueve, / y hasta en mi corazón caen sus ráfagas / de amor y olvido interminable y verde" (Poemas del corazón hecho verano, p. 69).

El erotismo es tema relevante de la vanguardia, y en particular de la segunda generación. En el caso de la poesía de Costa Rica, la procedencia del tema no puede atribuirse de manera directa a las corrientes de vanguardia, como el surrealismo por ejemplo, aunque en parte tiene que ver con ello.

Debemos partir de lo siguiente: el gran tema ausente del modernismo costarricense es el erotismo. Hay que esperar casi cuarenta años para hallar su verdadero desarrollo literario con la poesía de las generaciones de vanguardia, y de un modo particular con la segunda de ellas. El hecho de que el

erotismo que no aparece en el modernismo costarricense no es el resultado de una limitación cosmovisionaria, ni siquiera de falta de lecturas de la gran poesía modernista--casi todos los modernistas costarricenses conocían muy bien la mejor poesía erótica de Herrera y Reissig, Del Casal, Darío o Agustini--, sino de un condicionamiento cultural (ver lo dicho en III.2.2). Aunque no se puede afirmar que comienza con la modernidad, el erotismo en la literatura es una señal moderna; en las letras hispanoamericanas está asociado con un mundo crecientemente complejo, en el que los significados y los gestos suplen con facilidad la espontaneidad y la candidez. El mundo de la ciudad, el desarrollo urbano en general y la modernización del mundo llevan aparejados nuevos conceptos y tratamientos de los temas literarios. El erotismo se convierte en una experiencia estética que poetas como Darío supieron proyectar. La poesía de Costa Rica nació con el Modernismo, y sus manifestaciones principales obedecen a esa corriente continental. Pese a ello, el contexto histórico del país hace que la visión general del mundo sea relativamente tradicional; esto es, asociada al mundo rural, consecuencia de un rezagado desarrollo de un país que dependía de una economía agrícola, y además poco modernizada. No es éste, desde luego, el único factor explicativo, aunque sí digno de tenerse en cuenta, sobre todo si se contrapone con la situación de la poesía de vanguardia. A la percepción relativamente limitada (geográfica y cosmovisionaria) en cuanto a la representación de la realidad que exhibe el Modernismo costarricense se opone una idea más cosmopolita, o más urbana,

del mundo. Históricamente corresponde también a una etapa de mayor modernización del país, y a un crecimiento urbano. El poeta es el ciudadano, que está lejos de la imagen idílica del pasado y la tradición como referentes temáticos.

Sin ser excluido, naturalmente, el amor deja su lugar al erotismo en la poesía de vanguardia. Se pasa del alma (los sentimientos cándidos, la emotividad amorosa), al cuerpo (el tacto y la mirada a las formas, el deseo del tú complementario). De nuevo, una contribución significativa es la poesía de Los elementos terrestres de Eunice Odio. Los ocho poemas que integran la obra tienen como punto de partida la estructura dialógica (o dialogante) entre amado y amada (o amante-amante). Como lo señala Rima de Vallbona, sigue de cerca el Cantar de los Cantares y el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz⁸.

La idea del cuerpo como universo de significados adquiere un desarrollo fundamental a partir de este momento: "Tu cuerpo acabará / donde comience para mí / la hora de tu fertilidad y tu agonía; /.../ Antes que yo se te abrirá mi cuerpo / como mar despeñado y lleno / hasta el crepúsculo de peces" (Los elementos terrestres, p. 47); "Tus brazos / como blancos animales nocturnos / afluyen donde mi alma suavemente golpea /.../ Mi sexo como el mundo / diluvia y tiene pájaros, // y me estallan al pecho palomas y desnudos. // Y ya dentro de ti / yo no puedo encontrarme, / cayendo en el camino de mi cuerpo" (Los elementos terrestres, p. 57); "Sobre los muslos te pusieron / racimos de ira y vocación de besos. // Yo haré que

de tus muslos / bajen manojos de agua, / y entrecortada
espuma, / y rebaños secretos" (Los elementos terrestres,
 p. 62).

El otro escritor que escribe poemas con esta nueva idea del afecto amoroso, saltando al ámbito erótico, es Alfredo Sancho. Hemos citado sus juveniles «Sonetos prohibidos», cuyo mismo título hace alusión al paso de la emoción a la sensación, de la contemplación al tacto: "Me dio clavel ardiendo y rey de espadas / con su naípe de labios atrevidos, / y nos fuimos jugando los sentidos, / el corazón, los pechos, las miradas" (Cantera bruta, p. 17); "al caer su cintura y sus axilas / para situarse junto amí un momento / y organizar su vegetal figura. / Florecidos sus pechos y sus piernas, / yo les reconocí su arquitectura / que era Diosa del campo y la simiente" (Cantera bruta, p. 18); y de "Desde el país de la infancia" (1946): "Pienso como eres tú de barro y cántaro. // Pienso como eres tú, morena y suave, / arcilla de mi pueblo propagada, / fuego del alfarero solitario, / vasija del amor y de la gracia" (Cantera bruta, p. 131).

Algo atenuado, pero siempre producto de esta transformación principal, el erotismo en la poesía de Jenkins Dobles también es búsqueda del tú: "Recuerdo, sin embargo, promontorios de besos, / vía láctea de estrellas en tu trémulo pecho, / tu cabellera suelta como una larga vela / y mis manos caídas suaves sobre las tuyas. / Recuerdo aún los viajes a bordo de tu cuerpo / y las islas de aliento que iban emergiendo / y una

fuerza de ríos y un derrame en el mar" (Otro sol de faenas, pp. 13-14).

Para la segunda generación de vanguardia el erotismo está relacionado no solo con el deseo de comunicación, sino también con una interpretación hedonista del cuerpo. Los poetas jóvenes de la vanguardia costarricense se enfrentaron a la posibilidad estética de la emoción erótica a partir de una idea más moderna del hecho literario. Hacer poemas no era solo expresar la emoción y el afecto únicamente, sino además asociar el mundo referido (el cuerpo amado) con la mirada, la forma, la imagen o el placer⁹. Casi toda la poesía de Mario Picado gira alrededor de este hecho. Prescindiendo de algunos pocos casos de «poesía de la historia»--los "Sonetos descalzos" de Viento-Barro; los poemas laudatorios de Homenaje poético--, en general la obra de este poeta consolida y profundiza la tónica del erotismo. Consolida, porque su presencia es constante y sistemática; y profundiza, porque la emoción poética del amor y el enamoramiento deja paso a la valoración del cuerpo como entidad: "Natural / --En tus ojos-- / Mar / --en tu seno / Ser / --en tu lecho-- / Natural. / Y es lo mismo, / si en tu muslo sientes / esta desesperación por no llegar" (Noche, en tus raíces un puerto están haciendo, poema 68)¹⁰; "Cierro la mano y tu seno escapa / por el sudor secreto / que no sabes" (Hondo gris, p. 10); "¿Qué hace esa mujer en esa cama? / ¿Por qué no se desnuda / y canta otra canción antigua y pálida?" (Hondo gris, p. 14); "Si tus piernas de mundo, fijas, duelen / en soledad de noche y lejanía / Si nacieran / y en abismos de

formas conocieran sus raíces..." (Hondo gris, p. 20); "Y te encuentra la voz y la nostalgia / en tu seno de limbo insatisfecho. / Ofreces la espuma de tus aguas / en la boca sin lados de tu cuerpo" (Hondo gris, p. 96); "En tus puertas amanece declinando / un rostro de mujer y se levanta / en fuga de mar hacia la alcoba / su locura ritual y abandonada. / Con promesa de instantes que semejan / extasiado deleite, nos sedujo / el dogma de vivir y resplandece / al contraer de algún labio, / sueño puro" (Tierra del hombre, p. 27).

La poesía de Ana Antillón comprende también el erotismo relacionado con el móvil cosmovisionario principal que envuelve el tema: el deseo de comunicación. Como en general en la poesía de vanguardia, el cuerpo es un universo de sentidos; y erotismo y comunicación se organizan temáticamente alrededor de la autocontemplación. El cuerpo (el ser) es a la vez sujeto y objeto, y todo ello forma parte del mundo de lo absurdo y de la búsqueda de un sentido. Así, el erotismo en la poesía de Ana Antillón se asocia básicamente a la mirada del propio cuerpo: "Tropiecen, claridad les ilumine / sus dos fuegos internos que se exploran / a través de las físicas tinieblas. // La unión de los dos fuegos les anime / cual poderosas fuerzas que se adoran / a quemar la montaña de las nieblas" (Antro fuego, p. 17); "El sol me quema, y yo quemo el sol. / Los dos ardemos en sola llama / y nos quemamos los dos" (Antro fuego, p. 18); "Si pudieras nacer de mis dos senos / en vez de dormitar en quieto vientre, / yo te iría llevando, amado, entre / dos montes de salud y lumbre llenos" (Antro fuego,

p. 19); "Dormido el cuerpo, con la boca fría, / me entrego a un deambular de paso y paso. / Ritmo de mi sentir, quedo y quebrado // salta por montes de la carne mía: / es un ciervo albo, desangrado y graso, / con la vena blanca y el sudor cansado / que atraviesa caminos sin sentido" (Demonio en caos, p. 13).

Desde la subjetividad vanguardista, el mundo, como el cuerpo, puede tornarse en realidad erótica. En Mario Picado se manifestó desde su primer libro: "Hace olvido del tiempo tu presencia / que desborda tu cuello de ansiedades, / pienso en tu cuerpo, desnudo de caminos, / en soledad de certidumbre, en noche, / en gestos de brisa y de senderos. // Por eso hice del mundo una ciudad / para medir tu voz..." (Noche, en tus raíces un puerto están haciendo, poema 10); pero en la poesía de Ricardo Ulloa Barrenechea es donde esta noción adquiere desarrollo: "Reclina tu pecho / ¡oh cielo mío! / sobre mi hombro cansado. / Sé tú mi amante / --las estrellas no mienten-- / y abrázame, bésame con la estela de la aurora. / ¡Oh cuerpo azul extendido en luz, / embriagado de infinito! / Caderas y muslos de nube ardientes en el viento, / sonrientes a mis ojos extasiados. / ¡Oh cielo mío, cómo te amo!" (Corazón de una historia, p. 57); "Deja, deja que bese, / acaricie como mar inmenso la juventud de tus pétalos. / Que mis remos boguen en tu boca, / en tu cuerpo descansados se reclinan y duermen en las olas de tu carne. / Boca, dulcísima puerta por donde penetro a tu entraña más honda, más lúcida. / Ojos, olas con que te beso largamente entre los muslos de tus pechos blancos,

floreciendo despejados" (Corazón de una historia, p. 81); "¡Oh cuerpo tuyo! / Rosal dormido para mi sombra, / cielo despejado, / ofrenda desnuda que la mirada palpa como unas manos, / manos dolientes que te recorren pleno o río corriendo rendido por tu montaña virgen. / ¡Oh amor mío, amor mío! ¡Dí, dí, me sientes tú! / Sientes mis ramas sobre tu arroyo" (Corazón de una historia, p. 94). Y aunque sin idéntica solución poética, un sector importante de la poesía de Jorge Charpentier parte de la misma relación entre naturaleza y erotismo: "Una raza de islas para mí yo quisiera. / Que la arena se pegue de la miel de tu espalda / para hormiguar en ella mi beso hasta la nuca / enredándote el sol en la azulada red de tu cuello imposible" (Rítmico salitre, p. 18); "Que tú tengas ahora el cuerpo definido / dentro de este paisaje que se modela amándote" (Rítmico salitre, p. 62).

En la poesía de Carlos Rafael Duverrán cuenta de modo particular el lenguaje del erotismo, que con frecuencia alcanza un poder simbólico que rebasa la primaria referencia al cuerpo amado: "¿Dónde tu cuerpo alegre de azul sumiso y tenso / danza y gira temblando de sed abierta y loca? /.../ Tú que hiciste verdad la primavera, / y dulcemente llueves / tu corazón de espigas a la tierra, / si más clara que el agua es tu dulzura, / déjame entrar al lagar de tu alma / acerca a mí tu sangre, alegre como el vino" (Lujosa lejanía, p. 8); "Frente al reloj sus senos de doble maravilla / colgaban oscilando como péndulos vivos, / pero sus ojos...oh, sus ojos eran / un viaje atravesado de espumas y de inviernos. // Estaba allí desnuda,

la mujer, en su alcoba, / desnudando la imagen flotando en el espejo. / Mirándose miraba sus miradas ajenas, / su sombra proyectada sobre un ala infinita" (Lujosa lejanía, p. 32); "Por mis ojos violentos perdiste aquella gracia / que era tuya y del cielo, aquel gozo de leves / explosiones rosadas, aquel raudo violeta / de la tierna alegría que después fue delirio" (Angel salvaje, poema 19)¹¹; "Liza de amor, incendio de trigales / donde nos consumimos y olvidamos, / centelleos de fuegos ondulando. /.../ Y surgiste de pronto victoriosa, / de blancor indecible y de gracia vestida; / cuerpo trémulo y suave, dulcemente gacela, / erguida ante mis ojos como súbito fuego" (Poemas del corazón hecho verano, p. 23).

El erotismo es un tema fuertemente vinculado con la reificación del yo; es decir, con el mundo del individuo que al contemplar el mundo se contempla a sí mismo. El cuerpo amado es, además, el cuerpo mirado y deseado, pero no poseído desde el punto de vista erótico. El gran tema de la «nostalgia de la comunicación» que envuelve este tema particular, se manifiesta como la tópica búsqueda del tú complementario, y desde luego, con una conciencia de la soledad ontológica.

Soledad y egotismo son temas complementarios en el período de vanguardia costarricense. Este hecho tiene su explicación, desde el punto de vista estético-ideológico, en dos factores: uno, que pone en primer plano la visión individualista del mundo, y con ello el énfasis en la subjetividad como procedimiento global en la organización poemática; y otro, que

Último es un tema engendrado en la poesía de la generación prevanguardista, con el período de vanguardia la sensación de soledad y sin sentido corresponde sobre todo a un desplazamiento histórico y temático: el ser es el «yo» privado (el individualismo a ultranza), y la realidad objetiva se torna en ilusoria o vana. Así, el ser humano padece la soledad, y por ello se autocontempla (el egotismo).

La idea de la soledad en el caso de la poesía de la prevanguardia costarricense (Azofeifa, Centeno Güell) no es la misma que la manifestada en el período de vanguardia: para aquéllos es una soledad cósmica (el ser humano está solo en el universo); para éstos es una soledad individual (el hombre solitario entre los demás). Deseo de comunicación, erotismo y soledad es la tríada temática que da cuenta de una cosmovisión cualitativamente nueva en la poesía de Costa Rica: por pasar del mundo de la objetividad al de la subjetividad; y por situar el mundo representado en el ámbito de la problemática individual. Esos tres temas son, por definición, individuales. Ello explica la sistemática referencia al «yo» en los textos poéticos, como se ejemplifica en la poesía de Alfredo Sancho: "Y qué triste iba yo entre los corales, / entre rumbos de líquenes y escamas, / tanteando dónde asirme y reposarme, / luchando y presintiendo sobre el lomo caliente del Atlántico / una mano extendida desde el alba hasta mi corazón desamparado" (Cantera bruta, pp. 105-106); "Madre, voy hacia ti temblando. / Me da un miedo horrible estar sin casa / en esta hora en que no encuentro a nadie" (Cantera bruta, p. 125). En la

poesía de Eunice Odio, la auscultación del yo conduce a esa misma conciencia de la soledad ontológica: "Estoy sola, / muy sola, // entre mi cintura y mi vestido, / sola entre mi voz entera, // con una carga de ángeles menudos / como esas caricias que se desploman solas en los dedos" (Zona en territorio del alba, p. 35)¹²; "Sola / como el primer hombre cuando descubrió / la primera sonrisa / y se volvió, / de pronto / con todo el cuerpo / a flor de fabuloso labio estremecido, / más solo que antes" (Los elementos terrestres, p. 66). Y en el caso de Eduardo Jenkins Dobles, la soledad es un referente consustancial a la existencia: "He aquí la soledad, cardo en la frente /.../ Es cántaro de hastío y escoria de recuerdos, / el polvo que es alfombra de tiempos consumidos. / La soledad recorre los huesos milenarios" (Otro sol de faenas, pp. 19-20); "Tiene la soledad tiempos variables. / En el invierno emerge la esfinge de la nieve, / es lóbrega la noche y aúllan los recuerdos" (Otro sol de faenas, p. 23).

Una vez más, con la poesía de la segunda generación el tema se consolida y desarrolla. Basta tener presentes títulos como Diferente al abismo de Charpentier, o Cantares y poemas de soledad de Ulloa Barrenechea. En esta poesía la realidad representada como vacío, abismo, lejanía, longitud, antro o noche alude a un mundo en el que priva la individualidad como posibilidad ontológica, pero al mismo tiempo como fuente que percibe la inexistencia, la privación o la aridez. En la poesía de Ulloa Barrenechea el tema es recurrente: "El río

calla mientras llora el sauce, / y los reflejos de la luna añoran el cáliz / que se dibuja sobre el lago. / Mi latir se muere: / Sólo mi soledad / y lo verde cubriendo los azules labios de mi cielo" (Cantares y poemas de soledad, p. 11);

"sólo voy por mi camino de sauces soñadores, / aquellos, los que se alejan de mí cuando me acerco. / Preguntándome estoy: ¿Dónde, por qué, hacia dónde?" (Cantares y poemas de soledad, p. 19); "Desgana tu propia ausencia bajo este íntimo retiro. / Respira sintiendo el porqué de esta quietud. / Olvida, olvida recordando su nombre, su presencia, / el calor de su palabra / con un recuerdo de camino, / doliente añoranza de mi soledad" (Corazón de una historia, p. 26).

En la poesía de Carlos Rafael Duverrán (Lujosa lejanía, Angel salvaje) y en la de Jorge Charpentier (Diferente al abismo) se establece una relación entre la idea de la soledad y la carencia existencial. Comunicarse con el otro es hacerlo con el mundo, y ello destaca la importancia en esta generación por referirse a la realidad como portadora de signos que descifrar. El mundo--como el cuerpo, según hemos visto--emite sentidos, y en la poesía de vanguardia relacionarse con el mundo es «leerlo», descifrarlo; una vez más, el léxico referido a la vaguedad (lejanía, niebla, bruma, rumor) prolifera: "tú estás donde no llega mi corazón en viaje, / campanario brumoso y aldeano, campanario /.../ Tú estarás en difusos horizontes de niebla, / isla azul, encendida, distancia caminante. // Lejos de mí, reposa. / Bebe sombra y auroras..." (Lujosa lejanía, p. 3); "Mis manos sumergidas / buscan tu corazón bajo

los llantos, / tu vocablo final pero infinito /.../ Mis manos sumergidas, casi ahogadas, / te buscan en la estación del llanto" (Lujosa lejanía, p. 40); "Allí te desvaneces en el fino / temblor de nieve y sombra, fibra leve / de plenitud radiante, suspendida / sobre el dolor redondo de mis ojos" (Angel salvaje, poema 1); "Interior luminoso, trémulo de la hora. / En el profundo afuera la oscuridad del fuego, / la soledad te vela /.../ Fósforos que se encienden de lo invisible / brillan en un rápido tránsito" (Angel salvaje, poema 54). En el caso de Jorge Charpentier, soledad y sinsentido se identifican; la vuelta al sentido implica "leer" el mundo de un modo distinto: "Es horrible la ausencia / de la ausencia tranquila, / conversa, deliberada a ratos, / para no caerse en la espalda / vacía de las cosas vacías" (Diferente al abismo, p. 12).

La soledad se asocia al egotismo, rasgo fuertemente arraigado en la poesía de la segunda generación de vanguardia. Desde el punto de vista estético-ideológico, en este «segundo momento» del período de vanguardia lo literario se vincula vigorosamente a la expresión del yo, pero no biográfica sino estéticamente. El sujeto enunciador desplaza la condición de espectador del mundo hacia la contemplación del ser. Si la verdadera realidad es la subjetividad, y en consecuencia el mundo se relativiza, el centro cosmovisionario se aloja en el propio enunciador. Este es el núcleo significativo principal que sustenta los poemas que integran Antro fuego de Ana Antillón; La aguja de Raúl Morales; o Rítmico salitre de

Charpentier, entre otros. Sin ser el único, el ejemplo de Antro fuego es el más enfático y uniforme: el mundo es una guarida (antro), un aislamiento, y en él, el yo existe para sí: "Abraza con su fuego la corriente / y mi albo cuerpo envuelto en las espumas, / el río se adormece en vaho ardiente, / sólo mi corazón se oye en las brumas" (Antro fuego, p. 21); "Yo me estoy deshaciendo entre mi sueño / como un fantasma blanco" (Antro fuego, p. 24); "Mi cuerpo niño de animal enfermo / se asoma, flor de muerte, hacia la tierra. / Las fauces sin canción lo atraen al sueño" (Antro fuego, p. 25); "Lame mi cuerpo líquida corriente / erizada y sombría. Silenciosa / me he sumergido en la oquedad del agua / dejándome arrastrar dormidamente" (Antro fuego, p. 37).

VI.2.2. La disolución del sentido

Todo lo anterior conduce a examinar el segundo conjunto temático de la vanguardia. El paso de la objetividad a la subjetividad--que lleva a un discurso poético en el que la figura del sujeto de la enunciación se reconoce como tal, y se desplaza lo enunciado, lo representado--se halla estrechamente relacionado con la ruptura ontológica yo-mundo propia de la verosimilitud (o cosmovisión) de la vanguardia. Filosóficamente, esta ruptura implica una nueva percepción del mundo y de las relaciones con la historia. La relatividad, la desconfianza y la incertidumbre sustituyen la exposición inmediata y confiada de un mundo. Ahora, todo se transforma, se diluye y

disipa. La realidad no son los hechos externos (que no emiten sentido); la única realidad posible y constante es la interior.

La combinación de temas referidos a la disolución del sentido en el mundo, según la percepción mostrada en la poesía de vanguardia es el resultado de un énfasis creciente en el irracionalismo como principio cosmovisionario, y como modalidad discursiva. La imagen insólita, lo extraño, o simplemente lo novedoso y estrafalario, son rasgos frecuentes en la escritura de la vanguardia, y esto se muestra en los mismos títulos de algunos de los libros principales: Hondo gris, Antro fuego, Diferente al abismo, Cereal de los martirios, Lujosa lejanía, Vitrina de necesidades, Después de la memoria y lo posible, Humedad del silencio, Serena longitud, etc. Y esto, desde luego, se manifiesta en las formas discursivas.

Hemos mencionado de paso un rasgo predominante en la poesía de vanguardia consiste en percibir el mundo en medio de la vaguedad y la indecisión. Esta percepción se asocia a la abstracción conceptual, y en general a lo que podríamos denominar para este caso la «esencialización del mundo».

En la poesía de Eunice Odio esta tendencia despunta con precisión: "Altas proposiciones de lo estéril / por cuyo rastro voy sangrando a media altura / y buscándome, / palpándome / por detrás de la rosa edificada, / sobre lo que no tiene orilla ni regreso" (Los elementos terrestres, p. 71); al igual que en Tierra doliente de Jenkins Dobles: "Torre de los espejos, ilusorio / todo es dentro de ti, todo se alcanza, / y todo permanece en lontananza, / música, nube, sueño transitorio"

(Tierra doliente, p. 25); "Estabas en la fuente, temblorosa / forma de luz en agua prisionera. / Y estabas en la norma de la rosa / en actitud de aromas y de espera" (Tierra doliente, p. 26); "Hallar y congregar la forma pura / de la tristeza leve, la nostalgia / que es soledad y goce de las cosas / intangibles o tiernas o lejanas" (Tierra doliente, p. 28).

Es la poesía posterior (la segunda vanguardia) la que consolida esta idea del mundo. Es un «primer paso» que conduce a una conciencia de la disolución: el mundo se percibe entre brumas, distancias, zonas vaporosas, grises, fragilidades, lontananzas, penumbras y destellos. Temáticamente, son frecuentes los crepúsculos, los sueños, los recuerdos, el vértigo, la noche, las zonas inciertas, e incluso los afectos ambiguos (melancolía, pasmo, esperanza, desvarío, pero también la ironía o el desenfado). La «vaguedad del mundo» corresponde a la interiorización de la realidad, y a la transfiguración de la realidad en fenómeno de la subjetividad; de ahí la inclinación a la abstracción, tal como se manifiesta en la poesía de Mario Picado: "Pudiera ser / al traspasar tu labio mi distancia / que lo olvides / y pongas un final / de tiempo-vida / a lo posible..." (Hodno gris, p. 17); "Reflejo de un silencio no logrado / en la intemperie recta del silencio" (Hondo gris, p. 25); "Entre tu amor y el agua / el cielo estrena luna simplemente / y el mismo sitio donde el eco duerme / nos verá regresar / entre la piel inmóvil del recuerdo" (Hondo gris, p. 33); "Si de lejos penumbras, / si de lejos. / Si ahora empiezo después de haber soñado / suavidades

de pálida sonrisa" (Serena longitud, p. 51). Lo que le otorga sentido poemático a Angel salvaje de Duverrán es la ambigüedad: "Más allá del azul, en la apagada / resonancia vibrante de lo eterno, / en el opaco allá, donde la nube / comienza a ser divina vagamente. // Allí te desvaneces en el fino / temblor de nieve y sombra, fibra leve de plenitud radiante..." (Angel salvaje, poema 1); "Mi mirada caía relámpago a la suave / penumbra transparente de lejanos azules, / donde estabas dormida respirando la noche, / ebria de algún olvido delicioso y terrible" (Angel salvaje, poema 19); "Levemente en lo leve ya se pierden / las plumillas del alma, resbalando / a no sé dónde donde tú golpeas" (Angel salvaje, poema 25). Roto el sentido concreto y específico de la realidad, la experiencia del mundo resulta entonces en un fenómeno de disolución y extravío, según se formaliza en un poema de Carlos Luis Altamirano: "Siempre fue nuestro amor/ sumamente quizás, / fiebre de sin embargo a mediodía, / sobresalto de entonces en la noche, / soledad de tal vez y de nunca, / un atolón de mientras / con ciclones de ahora / y brisas de mañana, / larga persecución de cuándo y dónde" (Enlace de gritos, p. 25)¹³.

Según esto, la disgregación del sentido del mundo explica la importancia de temas asociados a lo lejano, lo perdido, lo vago o lo incierto; y desde luego, este aspecto se relaciona con la idea de que la realidad produce signos ambiguos, inasibles; y esto a su vez con el predominio de una visión subjetivizante del mundo, y con la relatividad. No hay un mundo objetivo, seguro y confiable, sino indeciso y cambiante.

El poema 28 de Angel salvaje de Duverrán es un ejemplo de este modo de representar la realidad: "Mojándose en la luna, los amores, / en el todocolor desvanecidos, / un fuego claro sorben por locura. // Sitio de eternidad, aceite y musgo, / brillantes en su infierno beben cielo, / oyendo lejos suspirar la bruma. // Ya levantados en la sombra blanca, / su muerte llevan encendida y viva, / y a la nube tocan ya sus amarguras". Este énfasis en elementos abstractos o en sustantivos poco «concretos» (bruma, sombra, nube, amargura, eternidad) tiene su razón de ser: para el enunciador de la segunda vanguardia el mundo no está en lo evidente, sino en los signos ambiguos e inasibles que conducen a la subjetividad, y a una cosmovisión igualmente indecisa, lo que explica la mencionada preferencia por lo fantasmal, lo brumoso, lo impreciso. Pero también temáticamente el sujeto enunciador manifiesta una «incapacidad» de dar cuenta del mundo histórico y objetivo; el mundo es inabarcable, imposible de delimitar; y ello conduce, en un primer momento, a la relativización, y en un segundo momento a la fragmentación y a la parcialización de la realidad.

Duda, relatividad, parcialización o fragmentación conducen a la idea del mundo como alucinación y caos. La disgregación del sentido se manifiesta poéticamente con temas como la descomposición y el absurdo; y ello a su vez genera en el sujeto enunciador un proceso alucinatorio con respecto a la realidad. Según lo examinado hasta aquí, la representación del mundo marcada por la subjetividad queda, pues, asociada a la descomposición, el caos y el sinsentido. Esto, desde luego,

tiene que ver con la representación del mundo como vaporoso o incierto. Se duda de la realidad objetiva, y las relaciones del yo con ese mundo también se tornan inciertas. La condición humana, según la cosmovisión de la vanguardia costarricense, está cubierta por la incertidumbre.

Cierto es que para la primera generación la concepción del mundo como caos y alucinación no se despliega de manera consistente, pero sí la idea de un mundo en ruinas. Algunos ejemplos, entre otros, de Alfredo Sancho y Eunice Odio dan muestra de ello; de aquél: "Tal como Bécquer triste lo soñaba / volvieron las oscuras golondrinas, / pero encontraron el balcón en ruinas / y la pálida novia ya no estaba" (Cantera bruta, p. 16); "Tal sigue oscuramente como invicta / la más negra tiniebla oscurantísima" (Cantera bruta, p. 80); "Lo que llamaban Venus y Apolo cuadrumano, / hoy es túnel y eclipse y tuétanos ahuyentes / y pedernal en témporas de lápida" (Cantera bruta, p. 96); de Odio: "Uno de estos días en que andaba callada / y recorriendo para siempre mi espalda, / de pronto resbalé sin fin, / mi caída atravesada por un astro" (Zona en territorio del alba, p. 37).

Esa tendencia es más propia del momento vanguardista en el que la desesperanza se radicaliza hasta la negación de la historia. En este nuevo estado (la segunda generación) el mundo es «lejanía» o «tiempo delirante» (Duverrán), «hondo gris» (Picado), «abismo» (Charpentier), «antro» o «demonio en caos» (Antillón). La ruina y la decadencia se transforman entonces en caos y alucinación; y las formas literarias se

hacen corresponder con esta percepción: la imagen irracional, la yuxtaposición insólita, el absurdo lingüístico. En la poesía de Mario Picado, este es uno de los rasgos sobresalientes: "Al centro, en otra forma / y del cielo / sinopsis cuadrada / de algún germen en broma. / Inédito tu seno / sobre la media rota / discretamente larga / hacia la noche en balsa" (Hondo gris, p. 34); "Cada verdad es una mentira de puntillas. / Son grandes pliegues al antojo" (Hondo gris, p. 40); "Me reemplazo por hilos / que se ovillan de selvas / deshojadas de rito... / Me trabajo los huesos / y un asfalto de sangre / se me extiende en secreto" (Hondo gris, p. 45); "Me moriré a pedazos / paso a paso, / en una lenta sucesión de instantes / de paredes marchitas por armarios / a golpes de tintero y zafarrancho" (Hondo gris, p. 80). En la poesía de Charpentier, la alucinación y el absurdo, además de material cosmovisionario, son gestos estéticos análogos al caso de Picado. Mientras la obra de Picado recoge aspectos que recuerdan el creacionismo de Huidobro y Diego, en la poesía de Charpentier, como en la de Antillón, los recursos expresivos se emparentan más con los procedimientos surrealistas; y en todos los casos, se apunta a dar cuenta de lo absurdo de la realidad: "Ahora quiero decir, / que los muertos / han golpeado el insomnio del aire, / y se han vuelto tan leves / que aun cuando busques la muerte / los pájaros llueven" (Diferente al abismo, p. 10); "Ahora no tengo, yo, / sólo tu suelo en mi amarillo, / tu caos en mi hielo-abanico / que compuse" (Diferente al abismo, p. 31); "Yo no te dije que escondieras los ojos / en el puño del árbol

amarillo. / Yo no telo dije. / Pero podemos coger una pierna
y un lirio /y caminar abandonando polen / por la sombra"
(Después de la memoria y lo posible, p. 85). En Ana Antillón:
"Alojado en la niebla de mi espanto / se enriquece animado de
silencio / este desencajar en el mal que yo aquerencio, / de
la fungosa mancha que me come" (Antro fuego, p. 32); "Las
horribles furias / vestidas de trapos negros / con las caras
blancas, huecas, / se mecen en telarañas, / fuerte, fuerte
sople el aire / de la habitación renegra" (Antro fuego, p. 38);
"Despierto entre los muros, / sólo queda un gemido, dentro, en
viento: / un silbido que escurre por las grietas. / Salta
figura inerte a las planicies; / a los llamados que agitan por
el cielo" (Demonio en caos, p. 33); "Y queda mi soledad sin
habla y sorda, / murmurando en la enfermedad de horas / que
mudan mi destino lentamente" (Demonio en caos, p. 38); "Es un
hervir de vuelo de gorgojos / con su carne y su córnea gris
rugosa / fundiendo el cuerpo en el afán hirviente" (Demonio en
caos, p. 45).

Esta idea del mundo, algo atenuada si se compara con la
expuesta en la poesía de Antillón, es constante en la obra de
Duverrán, en la cual el mundo, más que caótico, es alucina-
torio. Las asociaciones irracionales--ya no solo como gesto
cosmovisionario sino también un procedimiento estético-
literario--confirman que la poesía de la vanguardia costarrice-
ense toma en general el rumbo de la experimentación y la
ruptura. Para Duverrán, como para su generación, el lenguaje
poético irracional es la formalización de la representación de

una realidad absurda y alucinatoria. Más adelante (V.3 y V.4) examinaremos este aspecto en cuanto «decisión estética» y sus relaciones con los movimientos históricos de vanguardia, teniendo en cuenta el contexto del ulterior desarrollo de la poesía hispanoamericana. En Lujosa lejanía y en Angel salvaje son frecuentes las referencias a la vivencia de la alucinación: "Con su piel en la sombra, revestida / de desnudez, ella naufraga / dentro de sí, cayendo, partida en dos, a su infancia. / Las paredes carceleras ella derriba, soñando, / ella borra los objetos, ella salta de su cuerpo, / ella corta las amarras de su vuelo, / las campanas desentierra, / sed de imágenes y sombras bebe en agua del espejo, / su corazón ella rompe contra el reloj / y lo para! (Lujosa lejanía, p. 32); "Yo aquí soy el huésped de la furia, / el alma que voltea en la tormenta. // Suavidad, es la huida rojamente, / la llaga gris del cielo..." (Angel salvaje, poema 15); "Fuiste palideciendo, fantasmal en la niebla, / al esplendor brillante de la sombra nevada. / Reinaste en aquel fiero festival un instante, / y te vaporizaste, vertiginosamente" (Angel salvaje, poema 19); "Delirio de espumosas ondas verdes / que flotan de los hondos subterrestres, / suave y llameante la humedad de olvidos / en tensa nube tormentosa hierve" (Angel salvaje, poema 49); "Ojo reptando en la tiniebla, rojo, / roto agujero, vómito de luces. / Relámpago de pálpitos revlejos, / escalofrío en vértebras azules" (Angel salvaje, poema 56).

En síntesis, la disolución del sentido se manifiesta de dos formas: con la exposición de un mundo vago, incierto o

indeciso; y con la de su radical estado, esto es: el caos, el absurdo y la disolución. Sin embargo, esta misma cosmovisión engendra su complemento, a saber: con la conciencia de la caducidad de los significados de la realidad aparece también la búsqueda de un nuevo sentido; y esto último nos lleva a la tercera red temática de la vanguardia: la condición ontológica.

VI.2.3. La condición del ser

La representación del mundo en cuanto portador de un poder alucinatorio, ya la vez en cuanto sujeto a la disgregación del sentido y a la descomposición, tiene efectos en la cosmovisión de la vanguardia puesto que se engendra un esfuerzo por proponer un nuevo sentido a la realidad, desde la interioridad. Ello explica el tema de la afirmación del yo: el mundo no es la historia; es la abstracción subjetiva. Este proceso de disolución y reconstrucción de la realidad está relacionado con el efecto de caos y alucinación que el mundo (exterior) produce en el sujeto. El mundo es vértigo y desasosiego, y a esa idea se contrapone el egotismo como modelo ideológico fundamental, y además, como punto de referencia principal desde la perspectiva estético-ideológica.

Aunque las variantes particulares referidas al tema en este apartado ya se han tenido en cuenta en los apartados anteriores, conviene recordar tres de ellas en particular: la soledad del ser; el desplazamiento cosmovisionario hacia la individualidad como condición primordial; y la valoración de la palabra como afirmación ontológica.

La cosmovisión vanguardista costarricense expone un mundo percibido desde una vigorosa subjetividad. Dos son las certidumbres en torno a las cuales gira esta cosmovisión: la soledad del ser y la individualidad; discursivamente, esto confirma la red isotópica de la subjetividad. En esto las manifestaciones poéticas de la vanguardia se separan claramente de los momentos anteriores del desarrollo histórico-literario de la poesía costarricense, en particular de la generación prevanguardista, con la que de algún modo se le podría comparar. Recordemos que para la prevanguardia el ser humano vive solitario en el universo, y además, percibe un mundo en constante cambio: el tema clave de la prevanguardia es la transitoriedad. Para la vanguardia, en sus manifestaciones más cohesionadas semánticamente, la soledad no es cósmica, sino histórica: yo vivo solo en este mi mundo; y lo que realmente cuenta como ámbito existencial es la condición individual; y además, el mundo no solo es efímero, sino declinante. La evidente cercanía que en la poesía de la vanguardia costarricense se observa con respecto a los procedimientos estético-literarios del surrealismo, el creacionismo/ultraísmo, o simplemente con los recursos de la expresividad desarrollados a partir de aquellos movimientos históricos se explica por el esfuerzo de instaurar una nueva perspectiva: la afirmación del yo, ante el mundo caótico y en ruinas.

Por ello, un hallazgo cosmovisionario de interés para los objetivos del presente estudio es el tercer tema: la afirmación ontológica por la palabra. En el contexto estético-ideológico

costarricense, uno de los rasgos novedosos de la poesía de vanguardia consiste en haber desarrollado la conciencia de la enunciación, como tema literario. Este es un gesto característico de la modernidad. A diferencia de la confianza en el lenguaje, en la palabra como instrumento de la expresividad, con plena validez hasta el final del período modernista, con la vanguardia--como movimiento histórico en general, y como manifestación literaria particular en el caso costarricense-- la palabra pierde solvencia. La conciencia del hacer poético es uno de los rasgos que distinguen a los vanguardistas de los poetas precedentes (y en cierto sentido, de los ulteriores), y desde el punto de vista de la inventio este rasgo está relacionado con el énfasis en la individualidad (es decir, en la afirmación de un yo que se muestra: el que vive, o el que escribe) y con la soledad, que es, además unicidad, privacidad: el «yo» está en medio del caos, y sus vínculos con lo otro (el mundo del «no yo», incluido el «tú complementario») son de naturaleza conflictiva, o simplemente nulos.

Al mismo tiempo, la sensación de caos conduce a postular un nuevo lenguaje--ya no el caduco--como afirmador del mundo y explorador de un nuevo sentido de la realidad. No es azarosa, entonces, la mencionada adopción de recursos expresivos de las vanguardias literarias: se busca un lenguaje novedoso y una representación distinta de la realidad. Temáticamente, la «isotopía de la palabra» (o del lenguaje) aparece desde la gestación misma del período de vanguardia. Así, en Eunice Odio: "Estoy sola, / muy sola, // entre mi cintura y mi

vestido, / sola entre mi voz entera" (Zona en territorio del alba, p. 35); "Ahora estoy en esta ciudad / peligrosamente armada de riesgo / y llenos de accidentes la voz, / el traje claro, / el pulso del amor" (Zona en territorio del alba, p. 37); o en Alfredo Sancho: "Y el ritmo ni la rima acuden a mi lengua, / ni el paisaje que el canto no pescó entre sus redes. / Equestre con pedestre la consonancia mengua, // el arte es una cárcel sin paredes. / Empezaré de nuevo. Prestadme la paleta / del pintor. ¡Inútil el oficio del poeta!" (Cantera bruta, p. 22).

Para la segunda generación, el sustento ideológico--la conciencia de la disolución del sentido--en el que se basa este tema hace posible que en su poesía se basa el tema del lenguaje al tema conduce a la conciencia de la palabra como posibilidad ontológica: un «hablo luego existo». La iconización marcada del lenguaje, procedimiento relevante en este momento del período de vanguardia, corresponde a ese principio. En la poesía de Mario Picado el lenguaje es a la vez una exploración del sentido y una forma de reafirmación ontológica: "Te pronuncio más nueva, más azul, / más distancia" (Hondo gris, p. 29); "Tu existencia, el silencio, la palabra / diseñada de impulso y de sábanas / estrictas de secreto inútilmente. / (Me importa ser el nombre de esta forma / porque soy único dueño de su esencia) (Hondo gris, p. 37); "Absóndido final que se derrama... / La palabra es la sombra / de algún hueso" (Hondo gris, p. 54); "Absóndida montaña al borde de un lenguaje / con péndulos deshechos. / Camino sin trayecto. / Quietud de signo

y agua" (Hondo gris, p. 85); "Tierra y luna sudando mi cigarro / evaporan saludos de bandeja. / Mi ilusión al revés me da una vieja / soledad aturdida por un carro. // Yo me alisto de números y amarro / la palabra infinita en otra reja" (Serena longitud, p. 35). En la poesía de Charpentier--y esto, ciertamente, puede extenderse al caso de Ana Antillón y Carlos Rafael Duverrán la palabra queda asociada a la búsqueda del orden: "¿Y ese grito? / ¿Quién entonces te hace y te deshace tu nombre? / ¿Quién entonces consigue tu soledad a tu hora / y murmullo de música al verso? / O esa voz... / a esa voz que tú crees que se escapa del viento" (Diferente al abismo, p. 18); "Barro y perdido conmigo. / Yo tengo un hijo: barro. / Ombre, conmigo derretirás la Tierra. / Este es el símbolo / de tu palabra ombre: / carcomida, ilusa, tu palabra / sin h por ser tanto" (Diferente al abismo, p. 39); "bajo el olmo desierto / ya oigo voces tan nuevas, tan estrechas por dentro, / tan cansadas de su tal movimiento / que me digo: ¿son tan mías? / Bajo el olmo desierto..." (Diferente al abismo, p. 54); "Aunque mi perro de oscuro / me persiga, / yo sigo queriéndote, / oscuramente / desde todo el anillo de voz / que es la palabra" (Después de la memoria y lo posible, p. 87).

El desarrollo cualitativo del tema y de la figura del yo está relacionado no solo con la percepción individualista del mundo, sino también con una nueva noción de la realidad: ya no es la histórica sino la subjetiva. Para el postmodernismo la realidad es la histórica, con un componente subjetivo relevante; para la prevanguardia hay una creciente acentuación en la

subjetividad; pero en ninguno de los dos casos la verdadera realidad deja de ser la objetiva. En la poesía de vanguardia la situación varía radicalmente. La caracterización de este aspecto de la vanguardia costarricense muestra que la ruptura yo-mundo es un gesto ideológico; que implica una posibilidad estético-discursiva. Temáticamente hay una renuncia a una forma de percibir el mundo (se desconfía del orden absoluto), y se afirma un nuevo lenguaje: el del irracionalismo; es decir, el que rompe con la confianza ante los signos de la historia presente¹⁴.

Las tres redes temáticas de la escritura vanguardista costarricense examinadas toman forma literaria a partir de esa misma disociación entre el mundo del sujeto de la enunciación y el mundo referido. La fase constitutiva del discurso, y su componente estilístico, dan cuenta de los dos aspectos descritos hasta aquí: la radicalización de la subjetividad y la conciencia de la caducidad del sentido.

VI.3. El modo de constitución del discurso de vanguardia

En el discurso de la vanguardia, la enunciación alcanza un destacado rango. Su relevancia está fundamentada en el hecho de que lo peculiar de esta modalidad es que entre enunciador y mundo enunciado se marca una distancia, o si se quiere, una fractura con lo estereotipado. El mundo del «yo» prevalece sobre el «ello». Discursivamente, este principio general se manifiesta según cuatro maneras claramente diferenciables:

1) la ley estructurante del poema en la escritura de la vanguardia se fundamenta en el distanciamiento de la objetividad, y en consecuencia en un apartamiento radical de la «adecuación racional»; 2) el enunciador de la vanguardia se muestra como «productor de discurso», y con ello hay un desplazamiento cualitativo del mundo exterior, en favor de un énfasis en la figura del enunciador; 3) la enunciación se organiza en cuanto proceso de transfiguración del mundo (por la radicalización de la subjetividad); y 4) al consolidarse la independencia de los modelos literarios fijos, se liberan los procedimientos constructivos del discurso.

VI.3.1. El distanciamiento de la adecuación racional

Con este rasgo, desde luego, no se pretende señalar como característico de una modalidad estético-literaria (la vanguardia) un aspecto que en lo esencial es propio de toda manifestación poética. Se trata, más bien, de señalar un momento de ruptura con la organización poemática conforme a la adecuación referencial con el mundo objetivo, propia de la poesía tradicional, en términos de Bousoño (ver nota 9, al capítulo V). La escritura de la vanguardia poética costarricense recoge esta ruptura y se interna en procedimientos literarios que parten de la irracionalidad, y en consecuencia del distanciamiento de la realidad objetiva.

La forma de organización predominante consiste en el predominio de la figura del enunciador que expone su propio mundo; habla de sí al enunciar; y la consecuencia principal

desde el punto de vista de la constitución del discurso es que se da origen a un mundo inédito. Si para la prevanguardia el sujeto enunciador procura dar «su versión» del mundo histórico, para la vanguardia se propone un mundo nuevo, a veces insólito, pero siempre adscrito a una radical subjetivización. Sin tratarse del mismo planteamiento, es evidente que este principio de desplegar mundos inéditos, de «inventarlos», se acerca a los principios programáticos del creacionismo que Vicente Huidobro teorizaba treinta o cuarenta años antes. Debe tenerse en cuenta que los poetas costarricenses, en particular los de la segunda generación de vanguardia, fueron asiduos lectores de obras adscritas a las vanguardias históricas, tanto de Europa como de Hispanoamérica.

La «inadecuación con la racionalidad» del mundo objetivo, como procedimiento constitutivo y estilístico corresponde, como es de suponer, con la visión crítica de la realidad y con la conciencia de la relatividad con la que se representa el mundo. En cuanto a la forma de constitución poética, este rasgo general se observa de manera muy visible en la poesía de la segunda generación, como es el caso de la obra de Mario Picado. De Hondo gris tomemos este breve poema: "Llega un rumor de sombra ahorcada / en el cáñamo oscuro del silencio / y desviste perfiles la mañana / sus negríssimos ecos. / Inundando los aires, universos / --tapizados de tiempo y caravana-- / (Un automóvil hacia ayer se marcha / y en los ojos del hombre nace muerto) // La noche hace gárgaras de estrellas / y su presencia alcanza / latitudes que en hueso se

divide... / Retumban espacios contra el agua / y una forma de ser se ablanda y sigue" (*Hondo gris*, p. 67). Su estructura de sentido está basada en un efecto de descripción. El sujeto de la enunciación describe un mundo, que solo en apariencia es exterior a sí: un rumor, el perfil de la mañana, el aire, un automóvil, la noche, las estrellas. El despliegue de la enunciación muestra un proceso de abstracción, y con ello una transfiguración radical de la realidad; con lo cual se explaya un mundo inédito, basado en asociaciones irracionales. Para el sujeto de la enunciación, describir el mundo es describir su particular elaboración del mundo, hecho de "sombras ahorcadas", "negrísimos ecos", "un automóvil [que] hacia ayer se marcha", y en donde "latitudes que en huesos se divide". Se expone un mundo en el que el divorcio con la adecuación racional se abandona, y la «lógica» expositiva y constructiva del poema parte de otros planos de referencia: la yuxtaposición insólita de imágenes, el fragmentarismo, las asociaciones semánticas irracionalistas. En el plano microtextual, en el nivel de la frase, por ejemplo, aparece un amplio despliegue de figuras que dan cuenta de un discurso del irracionalismo: se ha perdido el contacto, la adecuación con la realidad.

Ese mismo principio constructivo rige la lírica surrealizante de Ana Antillón, según se puede observar en este poema: "Blanca, liviana fuerza de la altura, / apoyando su peso en los fríos velos, / descubre heladas llamas de antro fuego; / el pesado vapor y la blancura / de la sedosa piel corre a los suelos, / en soledad de grises de ebrio juego. // Cristalinas,

muy frágiles creaturas / develándose horrendas por lo blando / se descarnan danzantes en la nieve. / Deshorman hacia el hielo sus figuras, / pedacitos tan sólidos entrando / en la compacta masa de lo leve" (Antro fuego, p. 42). El sujeto enuncia un mundo, desde un proceso de alucinación, y en consecuencia de desrealización, e inadecuación racional. No hay mundo objetivo; la realidad que se descubre es la inédita, la de la subjetividad.

VI.3.2. El enunciador como productor de un discurso

Lo dicho está relacionado, como acto lingüístico, con el énfasis en el sujeto enunciador. Según esto, el enunciador de la vanguardia se muestra en cuanto productor de un discurso; el acto mismo de la enunciación constituye el elemento unificador de la organización poémática. El poema es una experiencia de exposición del sujeto enunciador, figura que reafirma su condición de tal con la fetichización de sí mismo como productor de lenguaje. La organización del poema obedece a la explicación de un estado emotivo del sujeto enunciador; pero con ello no se describe el mundo, sino la vivencia «en proceso». Según esto, el enunciador predomina como núcleo de organización discursiva y estructural del poema. Al constituirse en un enunciador de radical subjetividad, es exposición de sí mismo. Ya hemos examinado el modo vanguardista de representación de la realidad: la idea del caos, la alucinación, la relatividad, la disolución del sentido, el absurdo.

Al exponer una vivencia el enunciador se describe a sí mismo, y la exposición de la emoción es su propia construcción: vivencia y enunciación se identifican. Este principio general, sin embargo, presenta ciertas diferencias entre la primera y la segunda generaciones vanguardistas: para aquélla predominantemente el enunciador habla de sí: «yo soy (o estoy) así»; para ésta el enunciador se muestra en el despliegue discursivo: «yo estoy actuando así». En sus casos más extremos, se da el fenómeno de la fetichización del yo; y sobre todo en la escritura de la segunda generación (Picado, Antillón) la fetichización del yo engendra a su vez la fetichización del lenguaje. Examinemos dos ejemplos: un poema de Ana Antillón da cuenta de un mundo alucinado, y su enunciación es, por ello mismo, el desarrollo caótico y fragmentario de una serie de imágenes yuxtapuestas: "Al despejar, muy sola en el nublado, / por la entreabierta boca azufre y llama, / la dolorida masa se revuelve; / de la violencia, en fuego revolcado / oprimiendo, revienta el brote lama, / que en deslizar ardiente se resuelve. // De reventada fiebre que transvasa, / un gaseoso girar calienta al mundo / y la ígnea piedra inflama con sus vuelos. / Con un gemir rodando el ser se abraza / y se incorpora al lecho furibundo / el crepitar espasmo de los suelos" (Demonio en caos, p. 67). La referencia temática a un mundo caótico es un gesto lingüístico-estético cuyo principal componente es la acumulación de imágenes en libre asociación, o mejor dicho, en asociación irracional. Con ello el verdadero referente no es el mundo caótico, sino el sujeto de la

enunciación capaz de inventar un lenguaje que da cuenta de su propia condición: su alucinación en medio del caos. Las imágenes se interponen y se constituye un discurso fundamentado en la suma de elementos referidos, y no en su relación: una masa, un brote, un gaseoso girar, la ígnea piedra, el ser, el espasmo. El efecto manifiesto que el poema como estructura ofrece es la mostración de un mundo; pero tras ello se configura la exposición de un enunciador transfigurador del mundo y del lenguaje.

En "Cigarro en el mar" de Mario Picado, como construcción discursivo-poemática, destacan dos cosas: la fetichización del lenguaje (el enunciador «crea» nuevos mundos, por la palabra), y una vivencia en proceso: "Recuerdo de febrero sus veintiocho / y mi cine de nunca. // Había tenido un brindis / sin la mujer de piel acumulada / y sinceramente quería / mocedades de cuándo vanamente. // Veía gente morir en las revistas / y ascensores de luna en las carteras. // Usaba de mi cuerpo como un mar sin riberas / y golpeaban las olas mi desesperación de uñas. // Indecible de luna en el mar / y siempre este humo por la arena / de recuerdos ciegos y pensar" (Serena longitud, p. 26). A lo fragmentario, en este caso, se suma la ambigüedad y las referencias incompletas de una realidad particularizada (la del sujeto): cines de nunca, ascensores de luna en las carteras, desesperación de uñas, humo por la arena. La yuxtaposición de imágenes que integran el poema como organización discursiva confirman un principio constructivo relevante en la escritura de vanguardia: el sujeto de la enunciación dice

de sí al decir del mundo, a partir de la elaboración de un discurso marcadamente opaco (en términos de Jakobson). "Cigarro en el mar" muestra sus rasgos principales: transfiguración, por el lenguaje, del referente; predominio de imágenes y figuras; yuxtaposición como procedimiento expositivo; ruptura con la adecuación racional en el decurso del poema; énfasis en la enunciación. En suma, el poema como experiencia discursiva.

VI.3.3. La enunciación como proceso de transfiguración

La radicalización de la subjetividad es el núcleo de sentido principal en la vanguardia poética costarricense; y ello envuelve también este nuevo factor constitutivo del poema. Se ha indicado aquí prolijamente que el gesto de transfigurar tiene particular significado en la escritura de vanguardia: en primer lugar, como un esfuerzo estético de constituir un lenguaje novedoso, y apartado de la adecuación racional con el mundo objetivo; y en segundo lugar porque transfigurar es el resultado de una acción del sujeto enunciator sobre los referentes, y con ello, la consolidación del mundo subjetivo. Desde tal punto de vista, en el proceso constitutivo del discurso vanguardista hay que tener en cuenta esta estrategia fundamental: con la enunciación se busca la transfiguración de los referentes, y en cierto modo la creación de mundos inéditos. Así, el poema manifiesta en su decurso una voluntad transformadora (la del propio sujeto de la enunciación), y también corresponde con el núcleo cosmovisionario que envuelve el período: la subjetivización de la realidad.

La estrategia de la transfiguración es otro de los elementos estructurantes del poema. A diferencia de las modalidades alcanzadas por la prevanguardia, con la vanguardia se pierden los vínculos con la realidad objetiva. La relevancia del lenguaje irracional está directamente relacionada con esto, puesto que da cuenta de una voluntad liberada de los esquemas y modelos, y además creadora de un mundo distinto y novedoso. Lingüísticamente, el acento en un imaginario poético inédito, fuertemente subjetivo, y desprendido de las convenciones estético-literarias de la tradición, es el factor más relevante de la escritura vanguardista. Se «inventan» mundos (como las tendencias neocreacionistas o ultraístas de Picado); o se transfiguran radicalmente las realidades percibidas (según el sustrato surrealista del discurso poético de Ana Antillón o Jorge Charpentier). Algunas formas de la transfiguración del mundo por el discurso poético apuntan directamente hacia lo insólito, e incluso lo estrafalario. Tal es el caso de algunas obras de Alfredo Sancho (primera generación) o de Mario Picado (segunda generación), en las que el apartamiento de modelos literarios de la tradición conduce, además, a la ruptura radical de varios procedimientos y conceptos de la tradición.

En otros casos, la representación de la realidad como mundo alucinante (Antillón, Duverrán) se engarza con precisión a este procedimiento de transfiguración lingüística. Puede esto verse en el siguiente poema de Duverrán: "Ebrio de los brillantes sueños rojos, / desnudo el corazón vomita espuma. / En nubes amarillas y bermejas / el alma explota vaporosamente, / dorada

ebullición de resplandores. // Lejos el oquedal donde solloza / verde y triste el amor, donde una dulce / blancura efervescente brilla y vaga / sobre los tensos árboles desnudos. // Olvidos desde el cielo se desprenden / mansamente a mis ojos, y se ahogan" (Angel salvaje, p. 38). Los entes principales de lo enunciado se sitúan en la subjetividad: corazón, alma, amor, blancura, olvidos; pero además, el mundo se muestra tamizado por esa subjetividad ("ebrio de los brillantes sueños"), que constituye el agente transfigurador (el mundo es mi percepción alucinante). Este procedimiento de constitución discursiva abarca también la poesía de Charpentier, Picado y Antillón. Si se tiene en cuenta que toda ella se encuentra sujeta a un mecanismo estético-lingüístico que parte de lo no convencional, o en lo anticonvencional, y con ello de lo insólito como resolución estética, el principio de que la enunciación constituye un proceso transfigurador refuerza esta nueva idea del poema: el texto poético como organización es una experiencia de transfiguración del mundo y del lenguaje, por el predominio de una voluntad (el sujeto enunciator, el yo) que propone una nueva versión de la realidad.

VI.3.4. La liberación de los procedimientos constructivos

Desde las experiencias de la generación prevanguardista la transgresión a los modelos literarios se convierte en un uso frecuente y discursivamente aceptado en el contexto histórico-literario costarricense. Con la consolidación del período de vanguardia este aspecto, además, se pone en relación con la

relevancia de lo individual, lo propio, y con ello la construcción de hechos nuevos. Desde este punto de vista, como estructura organizada el poema no sigue patrones discursivos conocidos o convencionales. Su forma suele ser abierta, «libre», y formalmente--incluido en el nivel microtextual el aspecto sintáctico--incorpora elementos inéditos o poco comunes. Con mayor o menor énfasis en la producción poética de las generaciones de vanguardia, la ley estructurante global, desde el punto de vista constitutivo del discurso, reside justamente en la insubordinación a «normas» o moldes. No obstante lo dicho, en el apartado siguiente (en particular en VI.4.1.) nos referiremos a la presencia de matrices convencionales de la tradición que son retomadas por la vanguardia. Lejos de entrar en contradicción con el sentido de la libertad discursiva, ello confirma el proyecto de ruptura con los esquemas prefijados.

Es frecuente la utilización de modelos literarios para transgredirlos, o incluso reformularlos, como ocurre en casos como El tránsito de fuego, de Eunice Odio, extensísima obra poética--456 páginas--integrada por poemas en forma de diálogo, a mitad de camino entre el texto lírico y el dramático. También cabe mencionar algunas obras de teatro en las que se incluyen formas poéticas versificadas, como Débora (1951) o Taller de reparaciones (1956) de Alfredo Sancho. Pero más allá de esta suerte de transgresión al género, esta «liberalización» del discurso poético que ostenta la poesía de la vanguardia costarricense tiene que ver con otra forma de reificación del

lenguaje. En sus momentos más relevantes, durante el período modernista el lenguaje es objeto artístico, forma consagrada por un conjunto de modelos y mecanismos de virtuosismo que se engarzan a la noción de que lenguaje artístico es lenguaje elaborado. Con el período de vanguardia el lenguaje, también, es forma, pero que parte de la transgresión y de la novedad. No hay modelos, sino propuestas; no hay entidades fijas sino posibilidades abiertas. Esto explica la inclinación, en la poesía de Alfredo Sancho, por lo insólito estrafalario ("El asalto escudriña el honorario, / prefiero al Consultorio, la Catina, / estos profesionales son la rabia / de una civilización medio canina"; "La seda del responso 1907, / el turno titulado de espiritual blasfemia / y el editor inédito de insultos marineros"); o las formas de expresividad poética con las que se acude a elementos del absurdo y lo insólito es frecuente en la poesía de Mario Picado ("El beso se termina / cuando el cuerpo es un dedo. / Podría dejar colgada la ceniza / y el plasma de mi aliento"; "Me anuncio reventado, anuente, conmovido, / pudiera ser peldaño de nubes en caída"); o, por último, las formas de desarrollo poemático fundamentadas en imágenes irracionales, o en una abstrusa simbología, según se manifiesta con distinto grado de énfasis en la obra de Jorge Charpentier, Ana Antillón o Carlos Rafael Duverrán.

Pocas son las diferencias cualitativas que en este aspecto muestran sendas generaciones de vanguardia. Por lo general en la primera la estructura del poema consiste en un discurso expositivo en torno al mundo del yo sobrevalorado; en la

segunda, la estructura del poema obedece al despliegue de una vivencia «no ordenada», ilógica, que da cuenta de la alucinación. Como en la prevanguardia, pero de modo más enfático y constante, se utilizan como procedimientos constructivos relevantes el fragmentarismo y la yuxtaposición. Una vez más, esto se halla en estrecha relación con la inadecuación con la racionalidad. La verosimilitud que establece la poética de la vanguardia hace que el poema no discorra según una «lógica» o un orden temático consecuente. Es exposición de lo insólito, lo inédito o lo absurdo; y la exposición de una enunciación que suma imágenes y fragmentos de la realidad.

Con relación a los procedimientos constructivos del discurso poético, la vanguardia costarricense no alcanza, sin embargo, un desarrollo sistemático como movimiento artístico-literario, como sí ocurrió en otros momentos y países hispanoamericanos. No hubo una verdadera actividad de grupos o escuelas de vanguardia, al modo, por ejemplo de la poesía de la cercana Nicaragua, o del ámbito caribeño (Cuba, Puerto Rico, República Dominicana). Algunas experiencias de la poesía sudamericana se conocieron en Costa Rica, según hemos indicado, pero ninguno de esos hechos del entorno histórico-literario tuvo frutos que hubieran resultado de un movimiento o escuela amalgamados y cohesionados. No obstante, el elemento primordial del discurso poético de la vanguardia está claramente presente en la lírica de Costa Rica de este período: la noción de construcción de formas y procedimientos particulares, que ponen en crisis una poética (la tradición) y conducen a un discurso de experimenta-

ción, ruptura y novedad. El discurso es libre, explicación de un sujeto que al enunciar una realidad inédita (la propia) construye un procedimiento también nuevo. El poema, entonces, no corresponde a moldes viejos (la preceptiva de la tradición), sino que es forma nueva y libre. En tal sentido se acerca a la noción tan frecuente entre los movimientos de vanguardia que entiende el arte como artefacto, y muchas de sus consecuencias hemos examinado en este apartado.

VI. 4. Los procedimientos artístico-verbales de la vanguardia

En la escritura de la vanguardia el discurso poético se reifica a partir de la ruptura (o abandono) de las matrices convencionales de la tradición, y se sustituyen por formas literarias «libres», no prefijadas ni documentadas en preceptivas. Su única norma es el irracionalismo como procedimiento estilístico. La relevancia de lo propio, lo original, y en última instancia la figura del «yo» (el sujeto enunciator) parte de que la verdadera realidad es la subjetividad.

Esto tiene consecuencias importantes en cuanto al aspecto estético-verbal de la vanguardia. En primer lugar, porque el conjunto de recursos estilísticos no está sujeto a un sistema canonizado; y en segundo lugar, porque las figuras retóricas más frecuentes se encuentran en estrecha relación con un proyecto literario mayor: la elaboración de un discurso original, y en algunos casos, insólito. Ambos factores llevan a una práctica literaria necesariamente asistemática con

respecto a los preceptos de la tradición retórica. Y en cuanto a la opacidad del lenguaje, vistos los más relevantes aspectos de índole temática y organizativa, se muestra un predominio cualitativo de las figuras retóricas de carácter semántico, sobre las sintácticas y las fónicas.

En el capítulo V se indicó que la escritura de la pre Vanguardia echa las bases principales de lo que más adelante adquiere existencia propia y bien definida. También se señaló la tendencia a desarrollar de modo particular las figuras semánticas de sustitución, así como algunas innovaciones en el aspecto fónico (versificación libre, por ejemplo) y sintáctico (fragmentarismo, yuxtaposición). La escritura de vanguardia, sin embargo, presenta diferencias cualitativas con respecto a la modalidad que la precede. Una de ellas es la importancia que se otorga a la elaboración discursiva de mundos inéditos; otra, su clara ruptura con la adecuación racional con relación al mundo objetivo; y en cuanto al aspecto elocutivo específicamente, las figuras más frecuentes presentes en la escritura de la vanguardia apuntan a lo no establecido, lo no usado, lo peculiar.

VI.4.1. Las figuras fónicas

No obstante lo dicho en cuanto al principio de elaboración liberada de los esquemas y matrices convencionales de la poética tradicional, la escritura de la vanguardia acude en ocasiones a ellos. Teniendo eso en cuenta, conviene detenernos, aunque brevemente, en las figuras fónicas del discurso.

Como una forma de marcar el contraste entre la tradición y la novedad, en la escritura de vanguardia coexisten matrices estrófico-métricas convencionales y un lenguaje de ruptura. No es difícil hallar patrones estróficos (sonetos, tiradas de versos isosilábicos, estrofas de organización métrica regular, etc.) en la obra de Alfredo Sancho, Eduardo Jenkins Dobles o Arturo Montero Vega, por lo que respecta al «primer momento» de la generación de vanguardia; y en la de Ana Antillón, Duverrán o Mario Picado. En todos los casos el esquema estrófico (incluidos elementos eufónicos como el ritmo versal, o la rima) es tan solo vehículo formal. Con fines estéticos, hay una disociación entre esquema y verbalización, según puede observarse en estos endecasílabos de Ana Antillón: "Fila de cruda mancha, leve y vaga, / por el espacio gris; moreno flujo / ha arrastrado su sombra desmembrada / de cavidad corpórea; a vivos tactos; / los de la atmósfera en la masa densa" (Demonio en caos, p. 35). Situación similar muestran los numerosos sonetos de Mario Picado, distribuidos por toda su obra: "Sucesión de silencio ya sin prisa / al extraño clamor de siempre ala / donde alumbra algún eco la antesala / del espacio que en aire se desliza. // En la misma visión se cristaliza / la montaña ocultando su piel rala / que de piedras y árboles regala / la dura sombra a la sed en brisa. / Entre la ruta de la luz y el trigo / --esperando esperar al hombre cansa-- / su sueño y sangre en ilusión castigo. / Se nombra, se ama, se recoge y lanza / ayer mañana y después testigo / el alto olvido que a la muerte alcanza" (Hondo gris, p. 113). Este

hecho se fundamenta en el principio de la escritura vanguardista de transgredir lo literario establecido, burlar la norma, a partir de ella misma. En el caso de Mario Picado, el soneto es forma estrófica, norma dispuesta, pero la verbalización del mundo es infracción de lo adecuado; ruptura del sentido habitual, y reorganización retórica del lenguaje.

Y en cuanto a figuras fónicas no métricas, aunque en modo alguno es sistemático ni constante, es posible hallar en la vanguardia procedimientos estilísticos que demuestran la importancia del lenguaje poético en cuanto discurso altamente elaborado. Ciertos juegos de palabras en los que se involucran sonido y sentido no están ausentes de la escritura de vanguardia: "esperando esprar al hombre cansa" (Picado); "Yumba -- palabra suelta-- / cala --palabra mala-- / yumba - cala - blindi, / tres palabras mías" (Charpentier); "Todo fue mordido y devuelto a la sombra. / Tumba demolida. / Ambición de tumba. / Te hiciste madura" (Charpentier); " Ya es todo para mí pura Lucinda, / nariz Lucinda, corazón Lucinda, / boca Lucinda, torrencial Lucinda, / silla Lucinda del balcón Lucinda" (Sancho); "La lluvia llora. Gimo en la lluvia. / Las dos llovemos en un lloro / y nos mojamos las dos" (Antillón); "Levemente en lo leve ya se pierden / las plumillas del alma" (Duverrán); "Moreno llega el viento del oeste; / sobre nidos morenos / el sol riega semillas de música morena; / mariposas morenas asolean / el perfume moreno de las flores" (Altamirano).

Las figuras fónicas forman parte de una compleja interacción con las sintácticas y las semánticas. Sin embargo, en la escritura de vanguardia la iconización del lenguaje, y subsidiariamente su «desautomatización», apuntan sobre todo a la experimentación y a los juegos semánticos; por ello, lo dicho hasta aquí en torno al aspecto fónico del discurso no puede desvincularse del aspecto fundamental de la estilística de vanguardia: la representación de una realidad transformada, para lo cual las figuras que afectan el plano del significado, y la sustitución de una palabra (o de su significado) por otra, resultan su principal recurso.

VI.4.2. Las figuras sintácticas

Dicho ello, también las figuras sintácticas desempeñan un papel análogo. Hemos de empezar en este apartado por algunos rasgos ya mencionados antes: uno de ellos es el abandono de las matrices convencionales de la tradición; el otro, el procedimiento sintáctico, en el nivel de la frase, de la yuxtaposición y la fragmentación.

La relativa independencia de las matrices referidas al ritmo y a la versificación permite que se organice un discurso no solo novedoso por sí, sino además imprevisible, capaz de renovar la expresividad poética por medio de una laxitud sintáctica. Esta tendencia, iniciada en la primera obra poética de Eunice Odio, se consolida en la poesía de Mario Picado. Odio desarrolla este aspecto en casos en los que la gramática convencional se altera: "Mi sexo como el mundo /

diluvia y tiene pájaros" (destacado mío, CFM); o desde los patrones sintácticos de la frase, se transgrede el sentido: "El pentaángel tiembla detrás de los quebrados, // y un dos de nieve pierde sus cándidas potencias / a la orilla perfecta de su doble"; "un gran otoño de mármol / le inaugura los trajes y la risa"; "un ángel se desviste de río pequeño". Esta alteración sintáctico-semántica como procedimiento de ruptura o novedad expresiva está bastante extendida en la vanguardia; recuérdese el poema "Cruel amor" de Carlos Luis Altamirano, en el que las funciones gramaticales se trastruecan: "Siempre fue nuestro amor / sumamente quizás, / fiebre de sin embargo a mediodía, / sobresalto de entonces en la noche..."; o las efusiones por lo estrafalario de Alfredo Sancho: "Prolifera mi bacilo la sintaxis / de apuntar sin vehículos la imagen. / Quede así el helicóptero a caballo / y a pie / cualquiera fuera motriz de audacia hidráulica" (Cantera bruta, p. 94).

Esta desautomatización del lenguaje está relacionada con una crítica a la poética de la tradición, y al mismo tiempo con la mencionada inadecuación con la racionalidad como forma de percibir la realidad. En sus casos más representativos (Odio, Sancho) esta es una contribución relevante de la primera generación de vanguardia, y alcanza un importante desarrollo en la generación subsiguiente. En las obras de Mario Picado y de Jorge Charpentier se acude con frecuencia a este procedimiento estilístico-expresivo. En el caso del último, hay juegos lingüísticos en los que a partir de una reiteración léxica se afecta el aspecto semántico: "Mira que soy oscuro /

y no me encuentro la sombra. / Porque es tanta tu claridad / que me divido en «sombra». / Y las «sombras» somos, / por ejemplo, tú, / el aire, la manera / de besarnos" (Diferente al abismo, p. 16); y esos juegos lingüísticos conducen a una forma de enumeración caótica, que además de las implicaciones semánticas y cosmovisionarias en general, según lo examinó extensamente Spitzer¹⁵, constituye un procedimiento que afecta la sintaxis del poema vanguardista: "Ancla, nota, derribado dolor, / zarpazo inmóvil, vidrio / en cárceles muriendo / de libertad humilde. / Crisol de mi crisol amigo. / Nombre, luz, infinito, / agua purificada en la línea / horizontal de los apóstoles" (Poemas para dormir a un niño..., p. 72); "busco cosas que ofrecerle: aros de pan, / alimentos cohibidos como el amor, / odios destilados en los tímpanos. / Salgo a la noche y grito a los pies mi calor nuevo, / tiento el espacio imaginario de la voz y mi crujido" (Rítmico salitre, p. 42). Por su parte, como procedimiento estilístico en la poesía de Picado suele acudir al uso de las «oraciones en libertad»-- fenómeno del que se ha ocupado Goic a propósito de la poesía de Nicanor Parra, por ejemplo¹⁶--y en general a la yuxtaposición de imágenes y frases que dan un efecto de alucinación o sinsentido: "Sé en la brisa / y en la agonía tibia / nombre y forma. / Cuando la tierra duele / o viceversa, / no preguntes al vientre / por cual hembra" (Noche..., poema 34); "Al centro, en otra forma /y del cielo / sinopsis cuadrada / de algún germen en broma. / Inédito tu seno / sobre la media rota / discretamente larga / hacia la noche en balsa" (Hondo gris,

p. 34); "Absóndido final que se derrama... / La palabra es la sombra / de algún hueso / que soborna de noche / el imposible diente de aquel perro" (Hondo gris, p. 54); "Me repongo de ayer (nací mañana). / Y en la calle saludo a un adulterio. " (Es un sueño buscando su ventana.) / Estoy bien. Algo asunto y algo serio" (Serena longitud, p. 41).

Esta libertad semántica que afecta la composición de la frase es también uno de los rasgos estilísticos más destacados de Lenguaje de las galaxias (1956) de Alfredo Sancho: "Si credencial jauría de luceros / fuesen aberraciones de lujo y complacencia, / en manadas de inviernos atardece mi poética. // Y como simetría siempre es pictórica / y explotan herejes los místicos crespones, / desmiento mi brújula de autóctonas creencias. // El paisaje leído por un pincel presagio / en voz baja pronuncie su día contemporáneo" (Cantera bruta, p. 78).

En unos casos por la inflexión irónica (Sancho, Picado), en otros por la relevancia otorgada a la manifestación de la alucinación o el absurdo (Charpentier, Antillón), la configuración en el aspecto sintáctico de la escritura vanguardista se relaciona estrechamente con el proyecto estético-literario de dar cuenta de una realidad que cambia, o que se transforma desde la subjetividad. El lenguaje, entonces, se proyecta como novedoso, original o inusitado, y con ello se da cuenta del núcleo cosmovisionario desde el que se sustenta la vanguardia como período.

VI.4.3. Las figuras semánticas

El ámbito principal en el que se concentra este proyecto global de la vanguardia, en el nivel elocutivo, es el de las figuras retóricas de naturaleza semántica. Según lo examinado hasta aquí, con el código estético vanguardista la realidad se representa como «proceso alucinatorio»; y se consolida con ello la transfiguración como procedimiento estilístico. Hay una marcada figuralidad del discurso, a partir del desarrollo de la imagen irracional (ver nota 9 al capítulo V), vinculada con la subjetividad como núcleo de sentido. Este aspecto está determinado por el alejamiento de la realidad objetiva, y en consecuencia, con el distanciamiento de la adecuación racional en cuanto formalización específica de ese modo de representación de la realidad (ver VI.3.1).

En general las figuras retóricas de naturaleza semántica basadas en la sustitución de una palabra por otra (en particular, la metáfora), y aquellas con las que se crean relaciones desusadas entre contenidos (figuras de pensamiento) son las que más destacan en la vanguardia. Teniendo en cuenta lo dicho en el capítulo anterior, en el caso de la vanguardia la novedad del lenguaje poético es el resultado de una sólida conciencia de la transformación. La realidad histórica es inestable, pero fundamentalmente para la vanguardia la verdadera realidad es la subjetividad, y con ello el mundo de lo inédito, lo no convencional y la interioridad conducen a una escritura con la que se trasfigura; es decir, con la que se hace prevalecer la subjetividad.

Discursivamente este aspecto hace propicio el desarrollo sistemático de la imagen irracional, y en general, de la imagen referida a lo insólito. En estos casos, esto tiene efectos en el nivel microtextual: se experimenta con el lenguaje para conseguir un efecto de peculiaridad, extrañeza o novedad. Las relaciones entre los significados resultan, así, no convencionales; la mostración de los referentes parte de vínculos basados en lo insólito y en las asociaciones libres. Esta práctica aparece en el primer libro (desde el punto de vista cronológico) de la vanguardia costarricense, Los elementos terrestres de Eunice Odio, en el cual la imagen irracional es frecuente: "Antes que yo se te abrirá mi cuerpo / como mar despeñado y lleno / hasta el crepúsculo de peces" (Los elementos terrestres, p. 47); "Tus brazos / como blancos animales nocturnos / afluyen donde mi alma suavemente golpea" (Los elementos terrestres, p. 57); "Por mí arrea con sus pechos / el ganado del alba" (Los elementos terrestres, p. 61); "Altas proposiciones de lo estéril / por cuyo rastro voy sangrando a media altura" (Los elementos terrestres, p. 71); "Al borde estoy de herirme y escucharme / ahora que le propongo al polvo una ecuación / para el deslizamiento de la garganta" (Los elementos terrestres, p. 72); "Sí, deshojada el agua entre la frente, / labra pequeña palidez de lirio / y entre los dedos gajos de violines" (Los elementos terrestres, p. 80).

En el Credo de amor por Lucinda (fechado en 1948) de Alfredo Sancho, el elemento irracional como punto de partida de la organización discursiva también da por resultado imágenes y

metáforas de ruptura: "venía a golpear al pie de una sonrisa, / quería para mí abismo una mirada" (Cantera bruta, p. 105). En Lenguaje de las galaxias (Sancho), como en Zona en territorio del alba (Odio), este rasgo alcanza un mayor desarrollo, sobre todo si se tiene en cuenta que como posibilidad estético-literaria se consolida ya con el surgimiento de la poesía de la segunda generación: Zona en territorio del alba (1953) y Lenguaje de las galaxias (1956) aparecen en la misma época de Noche..., Hondo gris (Picado), Diferente al abismo (Charpentier), Antro fuego (Antillón) y Angel salvaje (Duverrán), y en todos ellos la composición de imágenes parte de la asociación libre: "Golpes venenosos dando tumbos / y contra la campana del corazón reptil / golpes tañendo infamias y huérfanos disturbios" (Sancho); "Y el pan a contraluz de terciopelo / a cuestras en los cestos deslumbrados" (Odio); "Y he reído hasta el hombro / de sentir sus profundos maderos alterados" (Odio).

Esta libre asociación conceptual, unida a una estructura poemática basada en la yuxtaposición y suma de imágenes, y a la discursividad poética del absurdo, la alucinación o el caos, alcanza su mejor expresión en la poesía de la segunda generación. En ese «momento» del código estético vanguardista costarricense se consolida la importancia de la transfiguración, y una frecuencia más sistemática del lenguaje poético como imagen. Según lo examinado, en la vanguardia el mundo es imagen, pero sin puntos de relación (o de adecuación racional) con la objetividad. Esto lleva al hermetismo semántico y expresivo, resultante de la apropiación de un mundo desde la

subjetividad, lo que lleva a la constitución de un mundo particular, y discursivamente sustentado por expresiones de lo propio, lo original, y en algunos casos la simbología abstrusa.

Con la poesía de Mario Picado, Jorge Charpentier, Ana Antillón y Carlos Rafael Duverrán, cada una guardando sus rasgos peculiares, se introducen en el discurso poético costarricense algunos hallazgos relevantes de la lírica moderna de vanguardia. En Antillón, Duverrán y Charpentier hay formas poéticas «surrealizantes», es decir, que por la naturaleza de su figuralidad retórica se pueden poner en relación de comparación con algunos principios fundamentales de la escritura surrealista. Por lo ejemplificado hasta aquí, en la poesía de Picado se observa más una tendencia al discurso como experimentación verbal, con lo que se radicaliza la ruptura. Por la configuración «imaginística», la modalidad surrealizante de este corpus poético da mayor énfasis al sujeto enunciadore, cuya voluntad constructiva se detiene en las asociaciones de sentido entre los elementos de un mundo particular. La otra modalidad (Picado) pone énfasis en el lenguaje, en aquello que tiene de particular y novedoso. En el primer caso hay efusión emotiva (Charpentier, Antillón): el mundo es subjetividad expresada. En el segundo caso, el sujeto enunciadore procura lo sorpresivo, la mostración inédita de un lenguaje; de allí la ironía, el humor, el absurdo como juego semántico, característico de la obra de Picado. «Juego verbal» o «expresividad alucinante de la subjetividad» muestran la presencia de un momento cualitativamente importante de la lírica costarricense,

vinculado por su discursividad poética, no por su momento, con los movimientos y escuelas históricas de vanguardia.

A la luz de lo dicho, obsérvense ejemplos de la imagen surrealizante como recurso en la obra de los poetas mencionados. Charpentier: "el modo de llamarnos / nos haríamos agua, y no / comprenderíamos el ahogo último, / el que define, el que no va / del ridículo al plato / y de la sombra al anexo de la sombra" (Diferente al abismo, p. 21); "las veces que hay nubes / es que duermen confesos / los adultos silencios / de molidas palomas / en el cielo de yeso" (Diferente al abismo, p. 59); "Ancla, nota, derribado dolor, / zarpazo inmóvil, vidrio / en cárceles muriendo / de libertad humilde" (Poemas para dormir a un niño..., p. 72); "Te me caes del cuerpo / a los zapatos /y no camino: / lloro. / Me faltas en la mirada / y por eso el párpado aguarda de cucullas" (Después de la memoria y lo posible, p. 83). Antillón: "La lengua hinchada, descentrada, abierta, / sobre densa quemándose en su masa, / purulenta la fibra se deshorma" (Antro fuego, p. 43); "se descompone el rayo solitario / contra la mugre senectud molida / que gira obscura en humedad de pozo; / se descompone en muros de paredes / que al consumir goteras desmoronan / devolviendo en las gotas fango vivo" (Demonio en caos, p. 23); "Sombra al desasosiego, inventamancha, / mueve las turbias ondas humorosas; / agita en fiebre espesa de las nubes" (Demonio en caos, p. 35). Duverrán: "Una estrella destila sobre el sueño / respiración azul..." (Lujosa lejanía, p. 18); "y las miradas se tienden / como alambres que voltean" (Lujosa

lejanía, p. 27); "Su corazón estalla contra el reloj, rompiéndolo. / Ya es un espejo inmóvil la burbuja del tiempo" (Lujosa lejanía, p. 33); "Este asedio de ti punza mi lengua / con vidrio leve" (Angel salvaje, poema 11); "Delirio de espumosas ondas verdes / que flotan de los hondos subterrestres, / suave y llameante la humedad de olvidos" (Angel salvaje, poema 49); "Ojo reptando en la tiniebla, rojo, / roto agujero, vómito de luces. / Relámpago de pálpitos reflejos, / escalofrío en vértebras azules" (Angel salvaje, p. 56).

La búsqueda de lo peculiar, de la composición novedosa y provocadora, tiene lugar en la poesía de Picado, que al igual que en la de Alfredo Sancho, apunta a ciertos valores ya establecidos en algunas manifestaciones del vanguardismo en Hispanoamérica, a saber: la crítica a la logicidad sintáctica, las formas discontinuas, la simultaneidad. Y en cuanto al tratamiento de los significados, la metáfora es vía para crear relaciones inusitadas, basadas en el irracionalismo; lo real y lo evocado se vinculan por lo inusitado, lo sorprendente o excepcional: "Tú--voz y cuerpo-- / cadencia a media luna / y rechazo de mar"" (Noche..., poema 12); "No rectitud de silogismo muerto, / Porque si Dios es un programa / no veremos despiertos / las premisas de una congoja / amarrada a la lluvia" (Noche..., poema 47); "No fugaces océanos de estaturas selladas / y tu seno tranquilo en ahogadas ventanas" (Hondo gris, p. 25); "Al centro, en otra forma / y del cielo / sinopsis cuadrada / de algún germen en broma" (Hondo gris, p. 34); "La palabra es la sombra / de algún hueso" (Hondo gris,

p. 54); "Trabajo en las esquinas de espumas ordinarias / tirando unos centavos de luna a lo imposible / y en álamos finales persisto antigua savia" (Tierra del hombre, p. 7); "Agonizando limpio / en manantial y ámbito. / Doblando la cintura de los hongos / para salvarle suavidad al miedo" (Tierra del hombre, p. 31); "[veía] ascensores de luna en las carteras" (Serena longitud, p. 26); "la noche está seca de colores / y la sangre del viento es mediodía" (Serena longitud, p. 89).

La figuralidad del discurso de la vanguardia--en particular la de naturaleza semántica--está relacionada con la visión subjetiva del mundo que la sustenta como modalidad estético-ideológica. Según lo examinado en VI.2, se rompe la afinidad entre el «yo» (subjetividad) y el «mundo histórico» (objetividad), producto de la desconfianza en el último. El discurso de vanguardia, entonces, es demostración de la separación entre la realidad racional y la construcción de un nuevo espacio de sentido: el subjetivo.

VI. 5. Conclusiones provisionales

Si bien históricamente en Costa Rica no hubo un verdadero movimiento de vanguardia, en el sentido convencional del término, con la poesía examinada en este capítulo es posible delimitar al menos una «sensibilidad vanguardista», con todos sus ingredientes principales: un cambio cualitativo desde el punto de vista cosmovisionario; el paso de un conjunto de

referencias estético-ideológicas a otro; la organización de un nuevo conjunto de procedimientos discursivos; y una crítica al lenguaje poético de la tradición inmediatamente anterior.

Del código estético vanguardista conformado en la poesía costarricense se sacan en claro cuatro aspectos fundamentales: 1) en el lapso que va de 1950 a 1965 aproximadamente, se configura una modalidad estético-literaria organizada alrededor de una nueva cosmovisión, según la cual la verdadera realidad es la subjetiva; el mundo histórico se torna relativo, y el proyecto ideológico consiste en fundar una nueva realidad; 2) la afirmación de una concepción egotista del mundo es la resolución ideológica de una conciencia en crisis de la historia: el sentido del mundo es cambiante y se diluye; lo permanente es la conciencia del ser individual; y el enunciador se muestra como «productor de discurso»; 3) la radicalización de la subjetividad es un procedimiento discursivo que reorganiza, en el contexto histórico-literario costarricense, la poética de la tradición; desaparece la afinidad entre la subjetividad y la objetividad, y el lenguaje poético es la formalización discursiva de lo original, de la inédita cosmovisión, de la subjetividad radicalizada; el distanciamiento de la realidad lleva a la inadecuación con la racionalidad; 4) en su dimensión literaria la contribución principal de la poesía de vanguardia costarricense consiste en haber dado cohesión estético-ideológica a una nueva idea del mundo; la pérdida de vigencia de la seguridad en la historia (propia del período modernista) da por resultado una relación crítica, y

con ella una negación de la objetividad: los signos de la historia son ambiguos, en proceso de disolución, y efímeros. La escritura, entonces, es exposición de la crisis y crítica a la seguridad ontológica frente a la historia.

La subjetividad radical traza sus propias fronteras: se explora lo relativo de la objetividad, y al mismo tiempo se renuncia a ella sin abandonarla como referente ineludible. Tales son los alcances de una modalidad poética que se proyecta como fenómeno de ruptura. El salto a otra condición, y sobre todo a una redefinición de las relaciones con el mundo queda configurado en una nueva conciencia de la historia que nace al final del período de vanguardia: la poesía social.

Coda para el análisis textual: «Borde inicial» de Mario Picado

Precedido por un epígrafe tomado de Rubén Darío ("y no saber adónde vamos / ni de dónde venimos..."), este poema inicia el libro Tierra del hombre (1964). Epígrafe y título general del libro nos sitúan en uno de los temas cuyo tratamiento particular mejor caracteriza el momento de consolidación de una forma de interpretación de la realidad y de sus posibilidades estéticas: la condición humana ante la circunstancia histórica. Pero esa cosmovisión es, fundamentalmente, organización discursiva; el «gesto estético» de un enunciador que se afirma a sí mismo al llevar adelante la construcción de un lenguaje poético proyectado como nuevo, distinto, inusitado a veces, que transfigura la realidad objetiva en posibilidad subjetiva.

Como gran parte del corpus poético analizado en este capítulo, «Borde inicial» es la experiencia de la afirmación ontológica--pero además, textual--de un sujeto enunciador: "Me anuncio" (v. 1); "Me convengo" (v. 2); "trabajo" (v. 6); "decido" (v. 10); "escribo" (v. 11); "certifico" (v. 16); "resuelvo" (v. 28). Pero la objetividad--es decir, la realidad histórica--es, en las manifestaciones de la vanguardia costarricense, mundo relativizado, pluralidad agitada, signos en disolución. Desde el punto de vista semántico, uno de los aspectos centrales que presenta el poema es la ruptura esencial entre el mundo referido y la figura del sujeto enunciador, y con ello el énfasis en éste último. El poema es ejemplo del rasgo que mejor identifica el modo de representación de la vanguardia: la verdadera realidad es la subjetividad.

La ruptura ontológica «sujeto-mundo» es una ética de la historia. De ella se destacan dos aspectos: 1) la tópica de lo inconcluso y marginal; y 2) una conciencia enajenada de la historia (es decir, «disociada» de ella). La exposición de una realidad disgregada e inorgánica, que corresponde con esa interpretación, se difunde por todo el texto: el sujeto "pudiera ser peldaño de nubes en caída" (v. 2), por ejemplo; pero además se crea un ambiente de disolución y de dudas: lo absurdo, las esquinas, los álamos finales, los caminos inasibles, los sucesos colgando por la calle, los cuchillos nacidos sin edades, la luz cortada, etc. Esta «marginalidad ontológica» que se enuncia desde el título--el borde es lo fronterizo, las orillas, los términos, lo lateral--parte de una

percepción del mundo cuyos valores están en crisis. La realidad está constituida por "nubes en caída"; "lo angosto, lo vacío"; "todo lo que ha muerto", "marcha de cuchillos nacidos sin edades". Y si la realidad es inestable, también queda sujeta al azar, tema alrededor del cual abundan las alusiones: "pudiera ser"; "me convengo por ser lo que sería"; "acepto los caprichos"; "recuerdo lo distinto, lo absurdo"; "unos centavos de luna a lo imposible"; "juego con el naípe de risas amorales"; "andar siempre estrenando lugares y tamaños".

En cuanto a la configuración del hablante, del cual hemos señalado la relevante importancia temática que textualmente tiene, conviene tener presente que al erigirse en entidad afirmadora de sí ("me anuncio", "acepto", "decido", etc.), se relega de la historia, y ésta se convierte sólo en punto de apoyo para la expresividad subjetiva. De ahí la disociación con el mundo histórico: "En otros certifico arenas y ventanas / y dejo de mi pecho sudar una corbata. / Y soy entonces uno de tantos desiguales / que dejan un suceso colgando por la calle" (vv. 17-20). Frente a la disgregación del sentido ("pudiera ser peldaño de nubes en caída") se erige una conciencia histórica de lo absurdo ("acepto los caprichos, lo angosto, lo vacío"). El distanciamiento de la realidad conduce a la inadecuación con la racionalidad; por ello el mundo se representa como alucinación y vacío.

En cuanto a la organización poemática de «Borde inicial», el énfasis en la subjetividad, rasgo que le da unidad coherencia semántica al poema, tiene su correlato discursivo en dos

factores: en la exposición del «estado» de una conciencia estructurante del mundo; y en una «lógica expositiva» fragmentaria. A diferencia de códigos estéticos anteriores, con la escritura de la vanguardia queda suprimida la evolución anecdótica del poema. A ese tipo de expresión de raíces racionalistas se opone la exposición fragmentaria y en imágenes yuxtapuestas de un estado de conciencia (el yo en el mundo). Pese a su condición histórica, el «yo» se define por su afirmación egocéntrica; estructuralmente esto explica el uso acumulativo de formas verbales en primera persona, que se emplean como procedimiento de cohesión semántico-estructural: "me anuncio", "me convengo", "recuerdo", "trabajo", "bautizo", "decido", "escupo", "escribo", "me ahuyento", "me detengo", "cuento", "distingo", "juego", "certifico", "dejo", "soy", "recibo", "comparo", "resuelvo". Este acopio verbal también es acumulación frástica: en el poema las frases consecutivas se acomodan casi a modo de yuxtaposiciones, porque la lógica poemática no consiste en el desarrollo de un tema o asunto, sino en la mostración de una condición (la ontología de la conciencia enunciativa): "Me anuncio reventado, anuente, conmovido, / pudiera ser peldaño de nubes en caída. / Alegre me convengo por ser lo que sería / y acepto los caprichos, lo angosto, lo vacío. / Recuerdo lo distinto, lo absurdo, lo perenne. / Trabajo en las esquinas de espumas ordinarias / tirando unos centavos de luna a lo imposible...".

Como rasgo global del poema (y del código estético al que está adscrito) la inadecuación con la racionalidad no es solo

un aspecto que afecta la semántica o la organización sintáctica del poema; también es el punto de apoyo principal alrededor del cual giran los principales procedimientos de la retórica elocutiva del texto.

Las diferencias estilísticas de este poema con respecto a los que se han analizado--es decir, con relación a códigos estéticos precedentes--son notables, pese a que ya con la prevanguardia despuntan algunos procedimientos (cfr. «Voz absoluta» de Azofeifa) que se consolidan con la vanguardia. El principal de ellos es la transgresión al uso estético-discursivo. Para empezar, resulta peculiar que pese a todo lo dicho con respecto a la marcada separación entre la vanguardia y los recursos de la preceptiva poética de la tradición, el poema «Borde inicial» muestra su configuración métrica y rítmica completamente apegada a las normas y moldes convencionales. Se trata de veintiocho versos isosilábicos (alejandrinos con cesura en la sétima sílaba) y trazados por una gran regularidad prosódico-rítmica. Sin embargo, bajo esta regular estructura fono-sintáctica subyace un efecto de sentido que privilegia la disociación entre una forma conocida (la preceptiva literaria) y una resolución semántica de ruptura; frente a ritmo y métrica regulares, lenguaje de lo inusual, imagen novedosa, asociaciones semánticas basadas en un simbolismo de irrealidad. Es decir, el discurso conocido se emplea para transgredirlo, para enajenarlo.

Como recurso retórico-elocutivo, esta transgresión afecta en forma integral la noción misma de la lengua literaria.

Según se muestra en «Borde inicial», el lenguaje poético de la vanguardia se configura a partir de una marcada transfiguración del mundo por la subjetividad. La metaforización, por ejemplo, destaca lo inusitado, lo original; y con ello se constata el énfasis en la conciencia constructiva del mundo (es decir, en la subjetividad del sujeto enunciadore). Desde este punto de vista, uno de los aspectos más destacados del poema es el uso relevante de la imagen irracional (Bousoño): "peldaño de nubes en caída" (v. 2); "unos centavos de luna a lo imposible" (v. 7); "escribo sobre un labio caminos inasibles" (v. 11); "y dejo de mi pecho sudar una corbata" (v. 18); "celajes cabalgados, roperos aplaudidos" (v. 25); "resuelvo mis injertos de horarios inefables" (v. 28).

Esta transgresión discursiva corresponde a la exposición de una conciencia subjetiva disociada de la objetividad histórica. La disociación conduce a la transgresión; y el lenguaje poético es experiencia ontológica que interpreta el mundo desde los valores de lo no convencional; es decir, de la inadecuación con la racionalidad. Tanto en su aspecto semántico como propiamente estético-discursivo, el poema se sitúa en los «bordes», en una suerte de marginalidad que encarece el ámbito de la subjetividad como punto de partida y de llegada: "(yo) me anuncio" (v. 1) y "(yo) resuelvo mis injertos" (v. 28). Frente a la realidad distorsionada y absurda (caprichos, angosto, vacío, soledades, caminos inasibles, risas amorales, celajes, roperos, luz cortada, horarios), la afirmación de una conciencia subjetiva que funda su propia entidad.

El discurso poético se reifica no sólo a partir de la ruptura con las matrices convencionales, sino también porque es el resultado de un sujeto que al enunciar se enuncia a sí mismo como distanciado de la realidad objetiva. Como sucede con el corpus poético examinado en este capítulo, en «Borde inicial» la verdadera realidad se traslada de la objetividad histórica a la subjetividad radical. Según lo hemos indicado en las conclusiones provisionales a este capítulo, para la vanguardia, y para el poema analizado, la historia no es permanente; se desvanece en sus signos. Lo que cuenta y persiste es la verdad subjetiva, y con ella la inédita cosmovisión y la exposición de una crisis de la seguridad ontológica frente a la historia.

Notas

1. La que provisionalmente se denominó en el Capítulo II de este estudio como tercera generación de vanguardia será objeto de estudio en el Capítulo VII, dedicado a un código estético particular: la poesía social.
2. Todos los libros mencionados de Alfredo Sancho aparecieron en ediciones de reducida circulación, que su autor reunió luego en Cantera bruta: Antología (San José: Imprenta Lehmann, 1965), por la que citamos. De los otros autores, las obras son: Eunice Odio, Los elementos terrestres (Guatemala: El Libro de Guatemala, 1948); Zona en territorio del alba (Mendoza: Brigadas Líricas, 1953); El tránsito de fuego (San Salvador: Ministerio de Cultura, 1957). Eduardo Jenkins Dobles, Riberas de la brisa (San José: Editorial L'Atelier, 1946); Tierra doliente (San José: Editorial Borrásé, 1951); Otro sol de faenas (San José: Oro y Barro, 1955). Arturo Montero Vega, Vesperal (San José: Imprenta Elena, 1951); Mis tres rosas rojas (San José: Editorial Aurora Social, 1955). Salvador Jiménez Canossa, Tierra del cielo (San José: Ediciones El Convivio, 1951); Cantarcillos de un marinero ciego (San José: Ediciones El Convivio, 1952); Del viento y de las nubes (San José: Ediciones El Convivio, 1953); Balada del amor que nace (San José: Imprenta Lehmann, 1959).
3. Goic se refiere a esta manifestación novelística hispanoamericana, que la sitúa dentro del período neorrealista. Ver Goic, Historia..., p. 216 y ss.
4. Mario Picado, Noche. En tus raíces un puerto están haciendo (San José: Editorial Aurora Social, 1953); Hondo gris (San José: Imprenta Vargas, 1955); Viento-barro (San José: Imprenta Las Américas, 1957); Humedad del silencio (Turrialba: Biblioteca Líneas Grises, 1962); Tierra del hombre (San José: Editorial L'Atelier, 1964); Homenaje poético (San José: Imprenta Tormo, 1967); Serena longitud (San José: Editorial Costa Rica, 1967). Ricardo Ulloa Barrenechea, Cantares y poemas de soledad (Madrid: Gráficas Benzal, 1957); Poesía y cristal (Madrid: Gráficas Benzal, 1958); Corazón de una historia (San José: Editorial Costa Rica, 1962). Ana Antillón, Antro fuego (San José: Colección Oro y Barro, 1955); Demonio en caos (San José: Editorial Costa Rica, 1972). Virginia Grütter, Dame la mano (San José: Editorial L'Atelier, 1954). Raúl Morales, La aguja (San José: Colección Oro y Barro, 1955). Jorge Charpentier, Diferente al abismo (Madrid: Editorial Paraninfo, 1955); Poemas para dormir a un niño blanco que dijo que no (Valencia: Editorial Baladre, 1959); Después de la memoria

- y lo posible (Madrid: Editorial Areyto, 1961); Rítmico salitre (San José: Editorial Costa Rica, 1967). Carlos Rafael Duverrán, Paraíso en la tierra (San José: Librería Univesitaria, 1953); Lujosa lejanía (San José: Imprenta Tipográfica Universal, 1958); Angel salvaje (San José: Editorial Aurora Social, 1959); Poemas del corazón hecho verano y Tiempo delirante (San José: Imprenta Metropolitana, 1963); Vendaval de tu nombre (San José: Ministerio de Educación Pública, 1967).
5. Cfr. Peter Bürger, Teoría de la vanguardia, trad. J. García (Barcelona: Península, 1987). El prólogo de H. Piñón contiene también valiosas consideraciones, que se tienen en cuenta en el presente trabajo.
 6. Eunice Odio, Los elementos terrestres, 2a. ed. (San José: Editorial Costa Rica, 1984), p. 47, por la que en adelante se cita.
 7. Utilizo la selección del libro que aparece en la edición antológica Diferente al abismo y otros poemas (San José: Editorial Costa Rica, 1989).
 8. Rima de Vallbona, «La palabra ilimitada de Eunice Odio», prólogo a Los elementos terrestres (San José: Editorial Costa Rica, 1984), p. 20.
 9. Este fenómeno tendrá sus continuaciones en la poesía costarricense en la década de 1970, etapa que habría que denominar la «postvanguadia», y que rebasa los límites cronológicos fijados en el presente estudio. Ya hace falta un examen detenido y profundo de la lírica erótica en la poesía reciente de Costa Rica, teniendo en cuenta que ya hay un corpus importante: Devocionario del amor sexual (1963) de Jorge Debravo; Canción (1964) y Cima del gozo (1974) de Isaac Felipe Azofeifa; Cuerpos (1972) de Alfonso Chase; «Sonetos corporales» (1978) de Laureano Albán; Reino del latido (1978) de Carlos Francisco Monge; La estación de fiebre (1982) de Ana Istarú; Tú tan llena de mar y yo con un velero (1984) de Jorge Charpentier; etc.
 10. Este libro de Picado no tiene numeración de páginas. Toda referencia bibliográfica se hará en lo sucesivo según el número del poema que se cite.
 11. Se trata de un caso similar al referido en la nota 10: Angel salvaje de Carlos Rafael Duverrán no tiene sus páginas numeradas; por ello, se utilizará en lo sucesivo el número del poema.
 12. Utilizo la selección de este libro que aparece en Eunice Odio, Territorio del alba y otros poemas (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1974).

13. Carlos Luis Altamirano, Enlace de gritos (San José: Imprenta Las Américas, 1962).
14. Según el momento histórico, y por la modalidad estético-ideológica que se manifiesta, esta caracterización coincide con lo que el profesor Oscar Rivera-Rodas denominó «visión disociada de la realidad». Ver Cinco momentos de la lírica hispanoamericana (La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1978), pp. 207-272.
15. Desde luego, nos referimos a «La enumeración caótica en la poesía moderna», en Leo Spitzer, Lingüística e historia literaria (Madrid: Gredos, 1968), pp. 247-291.
16. Ver Cedomil Goic, «La antipoesía de Nicanor Parra», Los Libros (Buenos Aires), 9 (1970), pp.6-7. Cito por el extracto que Goic incluye en su Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, III (Barcelona: Crítica, 1968), pp. 215-220. Aunque diversos rasgos estilísticos y estructurales de la poesía de Mario Picado recuerdan la antipoesía parriana, no se puede especular sobre una influencia de esta poesía sobre aquélla. Los Poemas y antipoemas de Parra aparecieron casi simultáneamente a Hondo gris de Picado, por ejemplo. El acercamiento de Picado a la antipoesía tuvo ocasión años después, en sus libros publicados en la década de 1970.

C A P Í T U L O V I I

LA POESÍA SOCIAL COMO CÓDIGO ESTÉTICO

VII.1 Generalidades

En el presente capítulo se traza al mismo tiempo un ensayo de clausura de la periodización propuesta para la lírica costarricense, y un epílogo de apertura para el examen de la trayectoria actual, y sus relaciones con la poesía contemporánea escrita en español. No se trata de presentar el desarrollo de un código estético sucesor del «momento vanguardista» costarricense, sino de dar cuenta de una modalidad estético-ideológica que aparece en forma intermitente a lo largo del siglo. Además se examina el estado de madurez de una modalidad estética en el contexto histórico-literario que aborda esta investigación.

La «poesía social» costarricense había tenido algunas breves manifestaciones en otras etapas anteriores a la presente: los poemas del modernista José María Zeledón (Musa nueva, y numerosos poemas dispersos en los periódicos de la época); los del postmodernista Carlos Luis Sáenz (Raíces de esperanza); los del prevanguardista Isaac Felipe Azofeifa (varios de ellos recogidos en Trunca unidad); y los de las generaciones de vanguardia como aquellos de Arturo Montero Vega (Vesperal, Mis tres rosas rojas), Eduardo Jenkins Dobles (Tierra doliente), Mario Picado (Viento-barro) o Virginia Grütter (Dame la mano). Sin embargo, ninguno de esos casos aislados alcanzó verdadero

desarrollo en términos de un código estético-ideológico identificable hasta ese momento. La explicación de esta situación queda expuesta en los capítulos anteriores: modos específicos de representar la realidad, y con ello sendas formalizaciones discursivo-literarias, que en conjunto configuran los códigos estéticos examinados.

La lírica costarricense que los jóvenes escritores empiezan a producir en la década de 1960 se engendra bajo condiciones históricas particulares, y en un nuevo entorno literario. Una y otro siembran el terreno para la gestación de otro modo de representar la realidad, y para la organización de un discurso poético que con el tiempo cobraría vigencia, extensión y atención. El examen de esta modalidad estético-ideológica es el objetivo central del presente capítulo, sobre la base de una hipótesis (esbozada en las conclusiones del capítulo VI) según la cual el mundo se representa desde una perspectiva afirmante; y la enunciación configura un sujeto activo en su relación con el mundo referido. Una nueva conciencia conduce a una interpretación de la historia, de la que en forma particular se extraen sus aspectos éticos.

Planteado esto así, y teniendo en cuenta que hacia 1965 la conciencia del solipsismo, propia de la segunda generación de vanguardia, empieza a declinar (aunque no desaparece del todo), la formación de una nueva generación literaria está ligada a una vuelta a la realidad histórica (distinta a la modalidad postmodernista), y a la construcción de un discurso poético radicalmente diferente del que tenía hasta entonces vigencia.

e importancia. Esta nueva generación está integrada por los poetas nacidos entre 1938 y 1947, como Jorge Debravo (1938-1967)--su principal representante, y cuya obra será el objeto central de este capítulo--, Mayra Jiménez (1938), Laureano Albán (1942), Marco Aguilar (1944), Julieta Dobles (1943), Alfonso Chase (1945) y Rodrigo Quirós (1944), entre otros. Su formación tiene ocasión entre 1960 y 1970, y el desarrollo de sus posibilidades estético-literarias aún está en proceso¹.

Históricamente, la «poesía social» como modelo estético-ideológico no fue el único punto de referencia de la generación, pero hacia 1965 constituye el más relevante de ellos. Además de lo dicho con respecto a los antecedentes de una poesía socio-política en la lírica de Costa Rica, hay que tener en cuenta dos clases de contextos histórico-literarios relacionados con esta poesía: uno mediato, que alimenta en gran medida la formación estética de la generación; y otro inmediato, que supone la consolidación de esta escritura poética particular.

En el contexto hispanoamericano, los antecedentes mediatos se remontan a la poesía de César Vallejo, a algunas de Pablo Neruda («España en el corazón» de su Tercera residencia, Canto General, Las uvas y el viento); a la de Nicolás Guillén; y a la obra relativamente lejana en el tiempo de poetas como Rafael Alberti (Sermones y moradas, Entre el clavel y la espada), García Lorca (el Romancero gitano, Poeta en Nueva York), Miguel Hernández (El rayo que no cesa, Viento de pueblo); y un poco más cercanas, algunas obras poéticas de Gabriel Celaya

(Tranquilamente hablando, Cantos Iberos) y de Blas de Otero (Angel fieramente humano, Redoble de conciencia, Pido la paz y la palabra). El contexto inmediato representa, más que un antecedente histórico, la configuración plena de una formación discursiva con carácter propio, de la que participa la obra poética que se examinará en las siguientes páginas. Se trata de un ingente grupo de obras que nació al calor del fragor socio-político de sus respectivos países, y en forma particular de las repúblicas del área centroamericana. Entre 1960 y el momento en que Jorge Debravo redactó su último libro de poemas aparecieron obras como Hora 0, Gethsemany KY, Epigramas, Salmos o El estrecho dudoso, del nicaragüense Ernesto Cardenal; La ventana en el rostro, El triunfo del ofendido y Los testimonios, del salvadoreño Roque Dalton; Los días enemigos y Código liberado, del salvadoreño José Roberto Cea; Vámonos, patria, a caminar, del guatemalteco Otto René Castillo; y Los pobres, del hondureño Roberto Sosa. Además, se leen otras obras como Poesía urgente (Celaya); Canción de gesta y Memorial de Isla Negra (Neruda); Versos de salón y La cueca larga (Parra), etc., que también aparecieron durante esa década.

Tales son las fuentes, y sobre todo el sistema estético-ideológico de referencia fundamental, de la obra poética de Jorge Debravo y de las primeras obras de Laureano Albán, Marco Aguilar, Mayra Jiménez y Julieta Dobles, entre otros².

Por la circunstancia particular de que la obra poética de Debravo es muy unitaria, forma un corpus ya acabado (el poeta murió tempranamente en 1967), y cohesiona con precisión los

aspectos más relevantes de este código estético, el análisis se centra en esta obra, cuyo autor entre 1959 y 1967 escribió, y publicó en su mayoría, los siguientes libros: Milagro abierto (1959); Bestiecillas plásticas (1960); Consejos para Cristo al comenzar el año y otras especies de poemas (1960); Devocionario del amor sexual (1963); Poemas terrenales (1964); Digo (1965); Nosotros los hombres (1966) y Canciones cotidianas (1967); y en forma póstuma han aparecido Los despiertos (1972); Vórtices (1975); Otras cosas recogidas de la tierra (1981); Guerrilleros (1987); y El grito más humano (1990)³.

Para estudiar la poesía de Jorge Debravo es preciso trazar, en forma preliminar, los rasgos que delimitan este código estético que actúa como un verdadero sistema literario de esta última etapa de la poesía de Costa Rica. La que aquí entenderemos como «poesía social» se encuentra emparentada, y a veces identificada de modo indistinto, con designaciones como «poesía testimonial», «poesía comprometida», «poesía civil», «poesía de denuncia», «poesía revolucionaria», «poesía política», etc.⁴ Pese a los matices que cada uno de esos términos puede acarrear, en lo sustancial apuntan a un tipo específico de discurso poético cuyas propiedades dominantes deslindan con claridad una modalidad estético-ideológica novedosa, que corresponde a un modo específico de representar la realidad: el mundo es la circunstancialidad histórica precibida desde una explícita axiología política⁵.

Con relación a las funciones socio-culturales que se le otorgan al discurso denominado «poesía social», entre los

atributos más destacados, en su aspecto referencial, están:

- a) se establece una red temática que aborda una realidad social en crisis; por ello, se afirma que este discurso es «poesía de las circunstancias»; b) el efecto de circunstancialidad histórica desplaza la abstracción universalizante (tan frecuente en el código estético de la precedente generación de vanguardia, en el caso de Costa Rica); c) se expande una perspectiva expresamente política del ejercicio literario: el sujeto de la enunciación está avisado de la circunstancia social; y además, desde una perspectiva fuertemente crítica; d) aunque desde una posición disfórica, se asume una actitud humanista, que defiende los valores fundamentales de la existencia cotidiana del hombre civil; e) el sujeto enunciador, como figura literaria y como entidad temática carece de importancia cualitativa en cuanto individualidad; su «yo» se fundamenta en la identificación con un «nosotros».

En el aspecto discursivo también es posible identificar ciertas marcas que caracterizan de modo predominante este código estético: a) una simplificación retórica que afecta los aspectos sintáctico y elocutivo del poema, y conduce a un efecto de coloquialismo; b) este efecto de transparencia estilística es, a su vez, una crítica al experimentalismo radical de la vanguardia; se busca la comunicación directa y conversacional; c) desde el punto de vista semántico, se establece un tono disfórico, como procedimiento que da cuenta de la perspectiva crítica en el nivel referencial.

Para el caso de Costa Rica, en términos generales, esas propiedades discursivas envuelven la poesía que desde 1960 despliega la nueva generación de escritores. El sustento principal que conduce a esta modalidad es una interpretación diferente de la historia. Aun dentro del período de «vanguardia», en la poesía de los escritores mencionados aparece una variación importante: para el «tercer momento» del período de vanguardia el mundo es afirmación de la historia. Según esto, cuatro aspectos caracterizan el nuevo modo de representación del mundo: 1) la realidad, que retorna a la historia y a la exterioridad del sujeto, es una entidad ética, o ético-política; 2) prevalecen los valores de contenido sobre las apariencias formales, porque para el sujeto (el poeta social) la realidad es un sistema axiológico socio-político; y así el ejercicio estético se asocia al ejercicio ético; 3) sin ser percibida como caótica o en disolución, la realidad es conflictiva y agobiante; desde una perspectiva disfórica se sostiene una posición crítica, con un sujeto «activo», que exhorta y busca persuadir; 4) se trata de una realidad histórica inmediata, y sin contaminación idealizante. Con una fuerte acentuación en sus aspectos ético-políticos, para la poesía social la verdadera realidad deja de asociarse a una radical subjetividad, y evoluciona hacia una «historización» de la cosmovisión global.

Este modo de representación de la realidad convierte el caso del código estético de la poesía social más que en una tercera etapa del período de vanguardia, en un «primer momento» de un

nuevo período que habría que denominar la «postvanguardia»⁶, en la que se parte de una afirmación de la historia, particularizada en sus valores éticos.

Trazado así el panorama, postulamos aquí que la poesía de Jorge Debravo es el ejemplo más coherente y compacto de esta modalidad estético-ideológica conocida como «poesía social».

VII.2. Los modelos ideológicos en la poesía social

Aunque la tradición literaria costarricense ya había dado claros signos que anteceden la obra de este autor, con la poesía de Jorge Debravo queda establecida la red tópica que configura la poesía social. El grado de coherencia que se alcanza en su apretada aunque abundante obra--más de una decena de libros escritos entre 1959 y 1967--se debe a que reúne los rasgos principales de la cosmovisión que sustenta el nuevo código estético: la afirmación de la realidad, frente a las apariencias subjetivas; el mundo como configuración ética; la redefinición del rango social del sujeto individual; la búsqueda de una autenticidad ontológica original. Los conjuntos temáticos relevantes de la poesía social en Costa Rica pueden quedar reducidos a tres: la historia inmediata como entorno ontológico; la ética de la solidaridad; y la vuelta a lo elemental⁷.

VII.2.1 La historia inmediata

Una nueva idea del mundo, radicalmente distinta a la que sustentaba hasta entonces la vanguardia poética analizada en el capítulo anterior, surge con la poesía social. La verdadera realidad es la historia inmediata, no en cuanto espacio «físico», sino más bien como espacio moral, o más precisamente, como entidad política. El poeta afirma la historia y reconoce la relación entre su condición inmediata y la circunstancia igualmente histórica del sujeto.

El procedimiento más destacado de esta poesía es el efecto semiótico general de cercanía que se establece entre el sujeto y su entorno. Este aspecto tiene variantes que conviene analizar. Una es la sistemática referencia a lo cotidiano (Canciones cotidianas es uno de los importantes títulos de Debravo). Esto refuerza la posición, textual y cosmovisionaria, del sujeto de la enunciación, según la cual la relación con el mundo no está mediatizada por otra cosa que por la vivencia diaria. Abundan, entonces, giros y referencias que apuntan a lo conocido y familiar: "Uno quisiera siempre tener su mano amiga, / su buen pan compañero, / su dulce café, / su amigo inseparable para cada momento" (Nosotros los hombres, p. 19)⁸; "Su alma sí es de barro, de mal barro, / de barro rencoroso. / Lo digo esta mañana y lo diré los jueves / aunque me encuentre solo" (Nosotros los hombres, p. 27); "Mi corazón es un madero amarago. / Apretujado y solo se me encoge / --debajo de los huesos-- / como un pan olvidado en el armario" (Nosotros los hombres, p. 43); "El hombre nace, suda, se

enamora, se peina, / aprende a ser mecánico, aprende a dar el voto, / pero nunca comprende por qué va caminando / ni hacia dónde camina" (Nosotros los hombres, p. 67); "Como hacia un continente, voy hacia ti, mecánico, / hacia ti, guerrillero, hacia ti, sembrador" (Canciones cotidianas, p. 18)⁹; "Hoy no deseo nada y esto es / como tener los huesos vaciados, / transparentes, / como si no cargara el peso de la carne, / como si el corazón / se me hubiera perdido desde el viernes" (Canciones cotidianas, p. 35).

Esta circunstancialidad es una crítica a la abstracción cósmica, a la generalidad semántica, abundante en la poesía de la vanguardia que antecede al código que aquí examinamos. Hemos dicho que ésta es «poesía de las circunstancias»: en la obra de Jorge Debravo no es extraño encontrar referencias específicas y particulares del entorno inmediato; el discurso poético apunta, por ello, a lo peculiar, a lo coyuntural: "Te estoy poniendo, América, / la mano en esos pechos / de muchacha entregada /.../ Sé que has vendido el cuerpo por la luna del dólar" (Nosotros los hombres, p. 65); "Huele a tierra fresca, hermano mío, maestro. / Es poderosa y dulce entre las manos. / Quiere escaparse, a veces, cual si estuviera viva. / Es tierra americana, de Costa Rica, tierra / que bosteza de noche..." (Nosotros los hombres, p. 89); "No sé cómo no sangra, / cómo no se ha asfixiado el hombre de tristeza, / si en 1964 hay todavía / mendigos en la noche de los parques" (Nosotros los hombres, p. 102); "Amo lo que de dioses se os rebela / ante el miedo y el látigo, / lo que suda, viviente y guerrillero, / en

el fondo del hueso americano" (Los despiertos, p. 57); "Señor Embajador del Egoísmo, / si nuestro padre Juan no hubiera muerto, / usted no le haría muecas a la patria, / ni andaría tan amplísimo y sereno. / Ya le hubiera contado que el país / no es un trozo de lienzo, / que no cambia por licor esclavo, / que no se empeña como traje viejo. / Sabría usted muy bien que Costa Rica / tiene sangre de cedro, / corazón afilado de machete, / y zapatos de hierro!" (Guerrilleros, pp. 43-44).

La unidad entre «historia» y «moral» es uno de los rasgos destacados de la poesía social. La idea del mundo como «configuración ética» conduce a una marcada perspectiva política, y sucesivamente a una afirmación del yo histórico, según la cual el sujeto (el poeta) habla desde y con un sector social: el de los desposeídos, los oprimidos y lastimados. Desde la axiología política, el hombre-poeta toma partido; y el discurso poético se enlaza con la historia en cuanto documento, testimonio o proclama. Este rasgo, heredado de la gran tradición de la poesía política a la que hicimos alusión antes, tiene particular importancia en el caso de Costa Rica. Con la década de los 60 la poesía es el género que habla de la historia inmediata, y desde una postura crítica, como lo hizo la novelística nacional de la década 1940-1950 (Carlos Luis Fallas, Fabián Dobles, Joaquín Gutiérrez, José Marín Cañas). El poema es, entonces, signo de un gesto político claramente identificable: la crítica de la realidad, y la reivindicación de la historia como ámbito de los valores humanísticos fundamentales. En ese contexto, Debravo explicita una

condición política y social: "Yo deseo que todo, que la vida sea nuestra / como el agua y el viento. / Que nadie diga más la finca mía, el barco... / sino la patria nuestra, de Nosotros los Hombres" (Nosotros los hombres, p. 16); "Que los templos se caigan sobre los sacerdotes / y los cristos manidos que no quieran salir a respirar la vida. // Y que nos venga el Cristo poderoso y enorme / con mano de mecánico y un mapa universal como bandera" (Nosotros los hombres, p. 22); "Si estira uno los ojos en medio de la noche, / ve rostros desolados, manos encallecidas, / brazos de arcilla seca, enfermos retorciéndose, / gentes pobres aullando de abandono, / injusticias rugiendo como grandes panteras...// Y ve también lujosas residencias, / y hombres millonarios durmiendo francamente, / mujeres millonarias barajando los naipes, / sacerdotes contando monedas egoístas, / políticos sudando discursos de alegría, / comerciantes soñando con chequeras, etcétera, / como si todo fuera miel sobre la tierra" (Nosotros los hombres, pp. 41-42); "Hay silencios malsanos, puertas tristes / por donde nadie pasa. / Hay almas que no son, que no pueden ser almas, / porque daría vergüenza llamárnoslas hermanas. // Hay mareas de frío, oleadas de tristeza, / soldados y verdugos" (Nosotros los hombres, pp. 77); "Perdonadme vosotros, los que gustáis del vino, / los que fabricáis casas con maderas sangrientas / y pegáis las paredes con argamasa humana; / los que no trabajáis y tenéis cuatro casas / y muchos automóviles / perdonadme, os repito, porque yo desearía / que fuéramos hermanos, / pero no

tenéis sitio, / no tenéis sitio ya sobre la tierra" (Nosotros los hombres, p. 86).

La valoración ética conlleva una perspectiva crítica, y una percepción disfórica del mundo. La idea de un orden histórico fundado en la fraternidad, la armonía y la esperanza es más una aspiración ética que una certeza total. El mundo actual no puede provocar otra cosa que la conmiseración, la indignación o el dolor. Los poemas de Debravo, entonces, son disfóricos sin negar una esperanza y una fé en un futuro utópico. El hombre-cantor que se configura en su poesía aprendió que la afirmación del mundo y de la historia consistía al mismo tiempo en replegarse ante la perversidad, y en manifestar la confianza en la humanidad. Los momentos de disforia son muchos y variados: "Pero a veces los días se ponen grises, / nos miran con miradas enemigas, / y se ríen de nosotros, / se burlan de nosotros, / nos enseñan cadáveres de jornaleros tristes, / de muchachas vencidas, de niños sin tintero" (Nosotros los hombres, p. 19); "Hay un chorro de miedo siempre a nuestras orillas. / Hay barreras de odio grandes como montañas. / Hay terrenos resecos, sin amor, con las huellas / de las sandalias muertas de los que se han perdido" (Nosotros los hombres, p. 77); "Tengo miedo de ser únicamente / este nido de huesos, / palabras voluptuosas, / resquemores coléricos. / Este animal amado que me huele / a tierra funeral" (Canciones cotidianas, p. 15); "Algo que no es la lluvia chorrea a cada gota / en el profundo hueso de mi alma. / Es como la presencia de los que están muriendo / sin comprender la mano que los palpa, / sin

tener un abrazo de madre que beber, / sin un beso de novia que llevarse a la casa" (Canciones cotidianas, p. 19); "¡Ah, cómo pesa ahora la guerra entre los ojos! / Cómo duele en la córnea su gran lámpara roja. / Su golpe de metal en las rodillas. / Su herida indestructible en nuestra boca" (Los despiertos, p. 77).

Pero también la poesía social muestra, como representación del mundo, un aspecto esperanzador. La convicción de que la vida merece vivirse. En esto se marca un contraste con respecto a la cosmovisión de la última generación de vanguardia: mientras para ésta los significados del mundo se muestran en proceso de disolución, para la cosmovisión que se sustenta con la poesía social la historia se reconoce y afirma. Frente a lo apariencial subjetivo que defiende la ideología de la vanguardia, se establece la realidad que se reconoce en la poesía social. De esta nueva forma de representar la realidad se desprende el mensaje esperanzador de Debravo: "Pero hay también, en algún sitio desconocido, / tal vez al mismo lado de la mano, / una luna de amor blanca como una sábana, / grande como la sábana de Dios: la luna buena, / grande y frutal de la esperanza" (Nosotros los hombres, p. 78); "el canto se hace paño de ternura, / y nosotros / --empapados de canto-- arrinconamos / la herida en los desvanes del silencio, / y, sin saber por qué, / nos resbala del alma un silbido ligero" (Canciones cotidianas, p. 9); "Porque a mí me podrían / arrancar el recuerdo como un brazo, / pero no la esperanza que es de hueso / y cuando me la arranquen dejaré de ser esto / que

te estrecha en las manos. // Creo en todos los frutos que tienen jugo dulce, /y creo que no hay frutos que tengan jugo amargo" (Canciones cotidianas, p. 47); "He empezado a vivir estrenando esperanzas / y recuerdos y actos /.../ Creyendo que los seres son canciones / que ahora mismo inventan nuestros labios. // Creyendo que el amor es una lucha / que recién empezamos. // Creyendo que la lluvia no ha lavado la tierra, / sino que la ha creado" (Los despiertos, p. 19); "Nos quedarán los ríos / eternamente en marcha. / Nos quedarán los ojos / construyendo ciudades en el alma. / Nos quedará el amor / para siempre en el fondo de la raza" (Los despiertos, p. 69).

VII.2.2 La ética de la solidaridad

Con la poesía social el sujeto enunciador establece una relación política con la historia presente. No hay valores abstractos sino concretos y referidos a la circunstancia presente. Esto revitaliza la ética de la solidaridad, porque el mundo es, ante todo, entorno social en el que han de destacarse los valores del contenido, por sobre las formas aparienciales. De ahí la importancia de temas como la fraternidad, el amor, la esperanza.

La fraternidad es el gran tema en Debravo. Desde luego este fundamento humanístico parte de un enfrentamiento moral con una realidad social en crisis. Frente a un tiempo del desamor y la injusticia se opone un gesto de solidaridad y franca apertura hacia el mundo de los demás, de la fraterna colectividad humana. Uno de los títulos principales de Debravo,

recordemos, resume con nitidez esta postura ética: Nosotros los hombres.

Una de las grandes diferencias que separan su obra de la visión solipsista característica de la última vanguardia es la afirmación de una ética solidaria, y una vuelta al mundo de los demás; de «nosotros los hombres». Aunque habla de sí, el sujeto enunciador de la poesía social no trata el mundo privado ni la subjetividad radical. Las suyas son vivencias de la comunidad; las identificables y compartidas. Ello explica la permanente búsqueda del tú: comunicarse con el otro se convierte en una urgencia ontológica: "Ven a buscarme, hermano, que ahora amo / con todas las potencias de mi sangre. / Ahora que mis manos son de furia / y su pulpa se riega por las calles. // Empezaremos el camino juntos. / Hablaremos del beso que pusimos / anoche en nuestra amada..." (Digo, p. 132)¹⁰;

"Vengo a buscarte, hermano, porque traigo el poema, / que es traer el mundo a las espaldas" (Nosotros los hombres, p. 15);

"Yo quiero un pan, hermano, grande como las aguas de los mares, / ancho como las grandes llanuras de la tierra, / espeso y generoso como una montaña. // Cuando encuentre ese pan correré por los campos, / recogeré a los hombres más tristes y más flacos / y los llevaré a todos a sentarse a mi mesa" (Nosotros los hombres, p. 51);

"Hermano mío, hermano en el olor a tierra, / en el sabor a lucha, / en la dulce manera de pronunciar el beso. / Te digo hermano mío aunque no te conozca, / aunque sudes a oscuras / en el vientre angustioso de una mina" (Nosotros los hombres, p. 85); "¡Ah mis manos

sumidas en manojos de manos! / Mis manos empozadas en corazones vivos. / Mis manos habitadas por tantas manos muertas. / Mis manos traspasando tus manos con su espíritu. / Mis manos terrenales donde todos los hombres, / y todos los crepúsculos batañan confundidos" (Los despiertos, p. 21); "Cada uno de vosotros extiende / sin saberlo / su mano, / y me sostiene el corazón. // Yo no podría vivir sin esas manos vagas, invisibles, / que arden tiernamente entre mis músculos / como si sanos, densos, vivos pueblos / me habitaran /.../ Cada día soy otro. / Algo menos yo mismo / y algo más ese hueso / que madura en el cuerpo del vecino" (Los despiertos, p. 41).

Este último ejemplo da una clave temática fundamental: el sujeto enunciator de la poesía social se compenetra en un nosotros; el tú es hermano, ser amado, compañero, compatriota, vecino, etc. La solidaridad conlleva identidad de condición, social y política. Es decir, esta modalidad estético-ideológica despliega una explícita perspectiva de clase, rasgo hasta entonces apenas insinuado en la lírica de Costa Rica. Además, es el complemento natural del énfasis en la valoración política de la realidad histórica, examinada en el apartado anterior.

VII.2.3 La vuelta a lo elemental

Este enfoque socio-político de la historia corresponde ideológicamente a la búsqueda de los valores auténticos; es decir, de los rasgos esenciales del humanismo. Este afán de autenticidad lleva a la poesía de Debravo--siguiendo pautas que fácilmente recuerdan a grandes poetas hispanoamericanos como

César Vallejo y Pablo Neruda--por los caminos de los mundos originarios. Así, la vuelta a lo genuino y primigenio se convierte en otra de las dimensiones relevantes de este código estético. La vuelta a lo elemental, en particular a lo telúrico, se asocia a la búsqueda de la autenticidad como axiología de la existencia cotidiana.

Hemos dicho antes (VII.2.1) que afirmar la historia y reconocer su condición inmediata es distinguir lo aparente de lo real; lo subjetivo de lo objetivo; lo inventado de lo identificable. El énfasis temático en los ámbitos de lo elemental y primigenio parte de un principio semejante. Para la cosmovisión de Debravo con no poca frecuencia los artificios humanos son funestos y destructivos; la vida natural, las relaciones elementales y el contacto con los orígenes son fuente de recuperación ontológica y de plenitud.

Los primeros ejemplos de esta tendencia son los breves libros Devocionario del amor sexual y Poemas terrenales. En ellos, el gesto de acercamiento a la naturaleza como espacio vital inaugura un tópico que posteriormente alcanzaría un mejor desarrollo: "Como un buey de tristeza / te voy arando: / yugo a yugo camino / por tus costados. // Te voy arando a fuego / con entusiasmo, / arando las mejillas, / los pechos blancos" (Devocionario del amor sexual, p. 74); "Porque saben tus besos a esos frutos madurados / en cuevas. / A ese escozor salvaje que sólo puede / hallarse en las axilas de la tierra" (Devocionario del amor sexual, p. 75); "Madura, dulce y buena como un fruto / te me pusiste, amada. / Tan madura que fuiste,

lentamente, / madurando la casa. / Tu vientre rebosante por el hijo, / era como una tierra cultivada" (Poemas terrenales, p. 85); "Sólo tú quedarás a mis orillas, / siempre mansa y frutal como en los sueños, / dispuesta a la amistad y al amor franco, / hablando con palabra de buen beso" (Poemas terrenales, p. 101).

La vuelta a lo primigenio es la negación de lo artificial, y con ello la crítica a todo acontecer histórico-político en el que la ignominia es el disvalor que distorsiona y violenta la «natural» existencia humana. Este principio básico refuerza la representación de una realidad histórica en cuanto espacio ético-político. Para Debravo la existencia histórica debe ser la búsqueda de una fraternal utopía, y la vuelta a un estado de inocencia original. Por ello, toda exhortación a ese mundo está asociado con lexemas de lo elemental: "Vamos a celebrar / la misa del amor esta mañana. / Haremos una hostia / con masa de maíz, harina y esperanza. / En un filo de roca, / sobre el vientre de un cerro, / consagraremos la hostia de la vida / y el vino del derecho" (Nosotros los hombres, p. 17); "Yo quiero un pan, hermano, grande como las aguas de los mares, / ancho como las grandes llanuras de la tierra, / espeso y generoso como una montaña" (Nosotros los hombres, p. 51); "Tú eres una semilla, hermano mío. // La semilla escogida por las otras semillas / para que oiga la tierra / y nos diga la forma de arraigarnos, / la forma de chupar los minerales, / la forma de curvarnos contra el viento" (Nosotros los hombres, p. 89); "A cada instante me sumerjo en mí, / me palpa por adentro, / me

escruto los profundos / tejidos palpitantes, / contemplo el gran abismo que no he llenado nunca / (el abismo que nadie ha logrado llenar), / y emerjo luego, como tratando de nacer, / abriendo las narices como el potro / que por primera vez respira la humedad / de la lluvia" (Canciones cotidianas, p. 21); "Me amaneció la tierra como recién parida. / Un vaho de ternura emerge de los pastos. / Hasta la ciudad tiene serenidad de rostro / recién purificado por el llanto. // El alma me ha quedado terriblemente limpia, / terriblemente alegre como un canto. / Siento que la esperanza pesa, madura y firme, / como piel de mujer, entre mis manos" (Canciones cotidianas, p. 55).

La vuelta a lo primigenio es también parte de aquella axiología según la cual la realidad objetiva ha de sobreponerse a la apariencia o al artificio. Para Debravo, el poder político, por ejemplo, está asociado al engaño, la demagogia, la guerra, la opresión, el reparto desigual, la iniquidad. Dentro del mismo esquema, los valores más elementales del humanismo (fraternidad, solidaridad, amor, paz perpetua) se relacionan con un utópico estado paradisíaco de inocencia, como en los míticos orígenes. Temáticamente, esto mismo explica las escasas referencias--aunque las hay--al mundo de la ciudad, a la modernización tecnológica; el suyo es otro mundo, que sin corresponder necesariamente a una percepción ruralista del entorno inmediato, está más cerca de lo elemental como núcleo de significado global.

El trasfondo estético-ideológico de ese tema (como el de los examinados en VII.2.1 y VII.2.2) está relacionado con un efecto de cercanía y cotidianidad. El mundo es el entorno cercano y conocido, y el discurso poético se erige a partir de esa nueva convicción.

VII.3 El modo de constitución del discurso en la poesía social

La vuelta a la realidad histórica está asociada con una práctica discursiva que puede denominarse «realismo poético». Según esta modalidad, la expansión del yo hacia la historia, o hacia el mundo común, procura a su vez poner énfasis en la capacidad comunicativa del lenguaje poético. Se configura un sujeto enunciador que afirma su condición comunicadora, y la afirmación de su relación con los demás (según lo dicho: el hermano, la amada, el vecino, los grupos sociales).

Los procedimientos estético-literarios apuntan a ese proceso de comunicación del discurso poético. Sobre ello, desde luego, hay que tener en cuenta aquel contexto literario al que ya hemos hecho mención: la poesía conversacional, desplegada en la poesía hispánica en un primer momento en España, con la etapa poética de la postguerra (Celaya, Otero, Hierro), y luego en Hispanoamérica, con la poesía política de Vallejo y Neruda (las dos voces señeras para la generación de Debravo), seguida de la poesía de Cardenal, Benedetti, Parra, y de algunos otros poetas centroamericanos coetáneos al costarricense (Roque Dalton, Otto René Castillo, Roberto Sosa).

La «poesía conversacional» como forma discursiva está asociada--y en algunos casos completamente identificada--con lo que en estas páginas entendemos por poesía social o poesía política¹¹. Por eso, el lenguaje coloquial, es decir, aquella modalidad estético-discursiva con la que la alusión directa, simplificada y hasta aprosada, corresponde a una nueva idea de la literatura, que afecta tanto la fase constitutiva del poema, como los procedimientos propiamente estilísticos. Según lo concluido hasta aquí, para el código estético vanguardista el discurso literario es expresión de la subjetividad, porque ésta es la verdadera realidad. Para el nuevo momento de la vanguardia que se examina en este capítulo, y con el que a nuestro parecer se inicia un nuevo período en la lírica de Costa Rica (¿hacia una «postvanguardia»?) aunque el lenguaje todavía da cuenta de la presencia de una particular percepción del mundo --y por lo tanto hay subjetividad--hay una reafirmación del mundo histórico. No se trata de la objetividad modernista, sino de la axiología ético-política de la realidad histórica inmediata. Al situarse la realidad en la objetividad, discursivamente el sujeto se convierte en cronista de la realidad, y la estrategia discursiva predominante en la organización poemática consiste en la «mostración» de un mundo.

La reunión de estos variados aspectos nos permite delimitar tres rasgos caracterizadores principales que afectan la organización de la poesía social como discurso: 1) el papel textual del sujeto enunciador presenta atributos bien distintivos: es mostrador del mundo, es decir, es un cronista cuyo

discurso es identificable y conocido, porque pertenece a la comunidad; 2) mostrar es un gesto de comunicar: el sujeto enunciador busca establecer una relación ontológica (amor, solidaridad, fraternidad) con el tú, y su gesto de comunicación es inmediato; es decir, sin mediaciones; de esto se desprende el gesto estético-ideológico de proceder con un lenguaje directo: la simplificación retórica constituye un rasgo central para la poesía social; 3) se releva el discurso poético de la consabida función «expresiva»--cuya esencial subjetividad se radicalizó con el discurso de la vanguardia--en favor de un esfuerzo por representar (es decir, mostrar) una objetividad histórica.

A partir de esos tres rasgos fundamentales se derivan varios procedimientos en torno a la organización poemática del código estético que nos ocupa. Los más destacados, en el caso de Debravo, son: primero, que la estructura poemática está sujeta a un gesto de mostración de parte del sujeto enunciador; segundo, que el poema como organización discursiva se acerca a las formas básicas del canto salmódico y del exhortativo; tercero, que hay manifestaciones de un discurso poemático cuya organización se fundamenta en lo anecdótico, trátase de un pseudo-relato, o de un discurso «argumentativo».

VII.3.1 La exposición de un mundo

El efecto semiótico de exposición de un mundo está sustentado estéticamente en la figura de un sujeto enunciador que da cuenta de un mundo a los demás. Sin renunciar desde luego a

la exposición de una subjetividad, la poesía de Debravo traslada las referencias del «yo» al «ello». Textualmente el poema se convierte en una experiencia que expone y ejemplifica: "Hace mucho que usamos este mismo vestido / en la casa, / en la iglesia / y el gobierno. // Nos hemos habituado tanto a usarlo / que ahora nos da miedo / y no nos atrevemos a cambiarlo, / como si con el cambio / nos quedáramos muertos. // Ajustamos los pasos, / las costumbres, los credos, / el amor, / los pensamientos / a la estrechez reseca de este traje / apolillado y viejo" (Nosotros los hombres, p. 37); "Y esos silencios llegan, se apoderan / de los muebles, del alma, de las ropas, / de la mirada misma, y uno, entonces, / resignado y colérico, tiene que soportarlos / hasta que toda vena se le pone morada / y el cuerpo le echa a andar como un anciano loco" (Nosotros los hombres, p. 53); "Agónicas gargantas mojan la noche. Alguien / riega sobre los techos goterones de odio. // Un olor a hombre muerto nos golpea las mejillas / y nos riega venganzas en el rostro. // Los murientes que lo oyen acercarse a sus camas / se apuran a morir y hasta los fetos / regresan al origen. // Los perros se lamentan escondidos y humanos, / las maderas contienen el paso de la savia / y los grillos recogen sus ínfimos hocicos" (Canciones cotidianas, p. 24); "Huele a madre la tarde. Todo el cielo / huele a tierra y a madre. / Una bandada de recién nacidos / succiona los pezones de la tarde. / Pastos y pastos dulces se suceden / a escondidas del aire" (Canciones cotidianas, p. 41); "He aquí al hombre tumbado, como un cántaro / todo lleno de pájaros. // He aquí

al hombre luchando con la muerte / con un pequeño arado. // Y ved arriba el mundo, oscilando hacia el odio, / como un ojo espantado" (Los despiertos, p. 15).

A diferencia del discurso poético de la vanguardia, para la poesía social el sujeto enunciador renuncia al egotismo, y se convierte en un dador del mundo; es un «cronista». En el contexto de la lírica costarricense este rasgo tiene particular importancia porque el canto poético se vuelve comunitario y testificador de una realidad, lo que implica una nueva lectura: el poema deja de ser expresión individual, y la figura del poeta se asocia al cantor-aedo. El poeta representa una historia, cuya objetividad reconoce y afirma, y este principio ideológico afecta también la organización poemática.

VII.3.2 La cercanía al canto salmódico

El segundo aspecto es el acercamiento del discurso poético al canto salmódico. Estéticamente, el interés de este rasgo reside en el esfuerzo de recuperación del canto popular. El poema se emparenta con el canto, la plegaria o la invocación (Debravo titula uno de sus libros Devocionario del amor sexual, recordemos). No se trata, desde luego, del discurso neopopularista de Fernando Luján o Carlos Luis Sáenz (ver capítulo IV), sino de la construcción de un lenguaje en el que la reiteración, y en general todos los procedimientos anafóricos, crean un efecto cíclico en la sintaxis poemática, y con él la idea de que el poema es palabra entonada, canto coral (es decir,

colectivo), y en último término, sucesividad de enunciados en torno a un tema básico fácilmente identificable.

En la obra de Debravo es frecuente hallar poemas cohesionados semánticamente por un único tema, y unificados también por un procedimiento de reiteración. Por ejemplo en "Esta hora nueva" la unidad léxica «hoy» es al mismo tiempo isotopía semántica e isotopía sintáctica: "Hoy no es día de sentarse de espaldas a la vida, / con las manos en cruz y un jesucristo amargo en las rodillas. // Hoy no es día de enclaustrarse en conventos mohosos / ni de cantar canciones de novia abandonada. // Hoy no es día de ponerse a sumar amoríos / y a inventar los sueños y las tristezas viejas. // Hoy es día de correr, con los brazos en alto, / a trabajar la tierra más feraz y más ancha / y sembrar las semillas de la vida" (Nosotros los hombres, p. 21). En la "Canción en tiempo de esperanza", una alegoría del acto amoroso entre el sujeto y el tú (América), se acude a la reiteración como acto casi ritual: "Te estoy poniendo, América, / la mano en esos pechos / demuchacha entregada. / Te estoy acariciando con mano de ternura, / con pequeña caricia de niño cincoañero. / Te estoy soñando ahora / oloroso a jaguar y a cedro milenario. / Te estoy besando ahora / como si nunca hubieras aceptado / monedas por el pan de tus amores (Nosotros los hombres, p. 65). Y en el "Canto de amor a las cosas", la estructura poemática se organiza en dos partes, en la primera de las cuales el sujeto enunciator afirma y reconoce un mundo de lo cotidiano en toda su complejidad axiológica; en la segunda parte, el poema se

vale de la forma salmódica, que no deja de recordar las letanías lauretanas, tan extensamente conocidas en el contexto histórico-social de la poesía de Debravo: "Amado seas tú, corazón porque el vino / no madura mejor que tu roja carnaza.// Amado tú, coraje, porque llegas // donde más te reclaman. // Amado tú, azadón, porque te haces raíz / y al fin del año sales convertido en patata.// Amados seáis, caminos, alas terrestres, alas / fabricadas a pura necesidad humana. // Amados seáis, camiones, duras células / de la ciudad que cruje, duele, canta.// Amada tú, alegría, que te haces navidad / y te vuelves campana." (Canciones cotidianas, pp. 60-61).

Como en su caso con el aspecto léxico y estilístico en general, si bien no es en sentido estricto un retorno a formas básicas de la poética tradicional, este modo de disponer el poema desplaza el factor subjetivo de la enunciación que impulsa lo nuevo, lo original o lo propio (ejemplo: el discurso de la vanguardia). Esta vuelta a formas conocidas refuerza lo conocido, lo que pertenece a la comunidad, y en último término significa un acercamiento al lenguaje del arte popular. Así, como fenómeno estético general, la renuncia a la «experimentación» formal del lenguaje poético está asociada a la adopción de aquellas formas vinculadas con lo conocido e identificable; al mismo tiempo es una crítica al egotismo, a la originalidad a ultranza y al fetichismo discursivo.

VII.3.3 La fundamentación anecdótica del poema

La tercera modalidad que afecta la etapa constitutiva de la poesía social en cuanto código estético es la fundamentación anecdótica del poema. Así como el poema es un signo organizado en torno a la exposición de un mundo (VII.3.1), o un canto reiterativo que evoca lo coral, y con ello la voz colectiva (VII.3.2), también el poema puede adquirir coherencia semántica a partir de una unidad pseudo-narrativa, o también de una organización «argumentativa» que lo sostiene.

En el primer caso, se trata de aquellos poemas que elaboran un pseudo-relato como estrategia expresiva de una determinada vivencia. Ejemplos son los poemas "Sabor amargo": "Una tarde la vi. Era pequeña / como un manojito de yerba acongojada. // Le vi los ojos: eran dos pozos angustiados, / negros hasta la muerte y la tristeza. // Le vi las manos, débiles como ramillas secas, / no podían soportar / ni el peso de la sábana.// Le vi las piernas, cortas/ y débiles como piernas de gatito apaleado" (Nosotros los hombres, p. 99); "Dioses": "Alguna vez usaron cuernos, luego / se envolvieron en carne de montaña, / aprendieron a usar huesos de hombre / y se vistieron una barba blanca. // Una noche compraron zapatillas / y perdieron sus pristinas sandalias. // Y un día cualquiera rodearon la tierra / charlando amables como los cosmonautas" (Canciones cotidianas, p. 14). "Ciudad": "¡Ah!, toda tu ciudad se me tendió en los ojos, / y sus nieblas y lluvias se mudaron a mi alma! / Mi vieja soledad / --a quien ya casi amaba / como a una eterna madre-- / se dispersó en bandadas / de pájaros ale-

gres. / Yo sumergí mi vida entre las aguas / de tu ciudad y comenzamos a besarnos, / ¡tu ciudad a besarme y yo a besarla!" (Canciones cotidianas, p. 38); "Prodigio": "¡Hoy he encontrado a un hombre caminando! / Sin apoyarse en nadie, caminando. / Sin que hubiese camino, caminando. / Como si no quisiese llegar tarde, / caminando.// Su mirada tenía forma de corazón / y adentro de sus ojos se veía / un mundo / caminando" (Los despiertos, p. 51).

Aunque no es una novedad, desde el punto de vista discursivo el narrar interesa, porque el poema se sitúa a medio camino entre la canción lírica propiamente dicha y un acontecer relatado. Se pone en juego el problema de la ambigüedad del género como forma de escritura. El poeta no canta de sí, ni en torno a sí: presenta un mundo, lo narra y lo comenta, como en antiguo aedo. Pese a que no alcanzó esa etapa, la poesía de Debravo da lugar a una discursividad épico-lírica que aunque conocía antecedentes importantes en Costa Rica (especialmente en Cardona Peña), tiene su correlato en la poesía de Pablo Neruda, primero (el Canto General) y de Ernesto Cardenal, después (El estrecho dudoso)¹². Como corresponde a un sujeto enunciador que renuncia al egotismo, se muestra una objetividad, un mundo externo al hablante, y de ello se habla.

Como acto semiótico, también destaca el poema «argumentativo», en el cual la enunciación es un acto de disquisición: el sujeto enunciador expone, discurre, concluye. Esto crea un efecto de inmediatez nada despreciable, porque refuerza la imagen de un lenguaje vinculado con lo coloquial, y con el

fluir natural de la vida cotidiana. El cuerpo poemático es el despliegue de un gesto común y cotidiano, que se aparta de la solemnidad expresiva como acto estético, y en consecuencia, consolida el efecto de coloquialismo en el lenguaje poético. Un poema como "Este sitio de angustia" desarrolla la argumentación de una vivencia, a partir de la organización tripartita del texto: un deseo ("uno quisiera"); una duda ("pero a veces los días..."), y una convicción final ("es entonces que uno..."). Aunque algo fragmentado, veamos el ejemplo: "Uno quisiera siempre tener su mano amiga, / su buen pan compañero, su dulce café, su / amigo inseparable para cada momento /.../ Pero a veces los días se ponen grises, / nos miran con miradas enemigas, / y se ríen de nosotros, / se burlan de nosotros, /.../ es entonces, repito, que la piel no nos sirve, / el alma nos maltrata como un colchón de agujas, / y maldecimos este cascarón fracasado, / estos ojos de hombre y estos zapatos de hombre!" (Nosotros los hombres, pp. 19-20). Otros casos: "Hay relámpagos rojos que andan matando niños, / desmenuzando ancianos, / desesperando pobres, / por el hondo pecado de ser pobres...// Pero hay también, en algún sitio desconocido, / tal vez al mismo lado de la mano, / una luna de amor blanca como una sábana, / grande como la sábana de Dios: la luna buena, / grande, blanca y frutal de la esperanza" (Nosotros los hombres, p. 78); "Si no muriera alguno, más extraño /que las raíces frías de la Antártida, / ¿por qué habría de sentir tan pesada mi sangre, / mis dedos como anclas, / mi amor inquieto,

deseando asirlo, / y esta mano de alma que se alarga?" (Canciones cotidianas, p. 19).

Esta fundamentación anecdótica recupera un ámbito estético para el lenguaje poético: de la canción se pasa a la crónica; de la expresión de la vivencia personal a la mostración de una historia común. Como rasgo general, esto compromete también el conjunto de procedimientos artístico-verbales del discurso.

VII.4. Los procedimientos artístico-verbales de la poesía social

Para la «poesía social» la realidad se representa en lo que tiene de circunstancialidad histórica, y en lo que implica de axiología política. Por esa condición, es una forma de discurso poético que circunda lo coloquial. Así como en el poema se habla de lo común y lo conocido, y se construye el texto con procedimientos fundamentados en la simplificación o la sobriedad, los aspectos propiamente elocutivos también parten del proyecto estético-ideológico de comunicar sin mediaciones.

Todo ello tiene importantes consecuencias en el aspecto elocutivo. El principio fundamental que rige el lenguaje literario de la poesía social es el «efecto de cercanía», y así, la figuralidad retórica conduce a aquel rasgo semiótico con el cual la sencillez expresiva, la simplificación y lo conversacional son procedimientos que dan cuenta, estéticamente, del modo de representación de la realidad examinado hasta

aquí. Las figuras retóricas (fónicas, sintácticas y semánticas) están organizadas y elaboradas en torno a ese principio básico de la simplificación retórico-elocutiva del lenguaje asociado a lo coloquial, lo directo y lo identificable. La renuncia al egotismo (según VII.3.1) se asocia a una estética apartada de la experimentación discursiva. La poética de Debravo, por ejemplo, se pone en relación con lo común, lo popular y las formas conocidas; y su crítica al egotismo (característico de la generación precedente) es también crítica a la originalidad a ultranza y al fetichismo discursivo.

VII.4.1. Las figuras fónicas

En los aspectos fónicos más relevantes, la poesía de Jorge Debravo se caracteriza por volver a ciertas formas básicas de la poética tradicional, a saber: la adscripción a patrones estróficos, rítmicos y métricos extraídos de la preceptiva literaria. Desde sus primeros breves libros, esta obra se sitúa en el ámbito de la poética tradicional: cantarcillos con rima y métrica regulares, romances de arte menor, formas estróficas fijas, incluidos los sonetos, y una evidente preferencia por formas adscritas a las matrices convencionales, dan un panorama de esta poesía, en el plano elocutivo. A diferencia de la vanguardia, en la cual se muestra una disociación entre esquema estrófico y verbalización, en la escritura de la poesía social se recuperan las matrices convencionales para reforzar la poética de lo habitual, y con

ello para situar la verdadera realidad en la objetividad de la historia inmediata.

En Nosotros los hombres y en Canciones cotidianas son numerosos los poemas en los que el recurso de la rima (sobre todo la asonante) alcanza un valor formal, porque refuerza el factor repetitivo del texto, y otorga cohesión estructural, por lo fónico, al canto: "Acerqué mi cabeza a la tierra mojada / y oí mi corazón golpear el mundo. // En medio del crujido de las rocas / resonaban sus tumbos. // Corazón de piqueta, ¡pobre loco! / destapando sepulcros" (Nosotros los hombres, p. 35); "Tengo mi patria / siempre en la mano. / Las miran mucho / mis ojos claros. / La besan mucho / mis labios mansos. // Quiero a mi patria / siempre en la mano. / Mansa y pequeña / como un garbanzo. / Sin rifles negros. / Sin sables blancos" (Nosotros los hombres, p. 63); "Absurdos hemos sido, absurdos somos / cada vez que besamos. // Y sin embargo, ¿qué nos importa haber / dejado en el camino nuestros pasos, // si sobre el mismo lomo de la muerte / amamos y engendramos?" (Canciones cotidianas, p. 17)¹³.

La adscripción a formas métricas y rítmicas regulares sigue los mismos cauces estético-ideológicos: el poema es canto, patrón rítmico, verbo que se entona. El aparente orden cerrado que son las matrices convencionales tiene, en el caso de la poesía de Debravo, un efecto distinto: el ritmo y el verso son instrumentos que fijan y tornan familiar el canto ofrecido. No se trata, desde luego, del manido recurso mnemotécnico de la expresión verbal hecha regularidad (aunque algo tiene que

ver con eso), sino de un sentido himnico de la palabra poética: "Pero la paz, hermanos, compañeros, se acerca. / Viene sobre los montes en hombros labradores, / viene sobre los trenes en hombros maquinistas, / viene sobre los mares en hombros pescadores. // Grandes hordas de fieras quieren sembrar la guerra, / echan dientes de hidra en todos los terrenos, / pintan casas amargas en las ventanas nuevas..." (Nosotros los hombres, p. 93); "Pido que el corazón yerga las venas / en medio de las sangres humilladas. // Que suene como un canto y que prolongue / su nervazón de espada. // Que se torne camino, amor arriba, / hacia la nueva patria / que ya oímos gotear desde la herida / de la esperanza. // ¡Que nunca vuelva el rostro! / ¡Que no mire jamás las mortajas!" (Canciones cotidianas, p. 13).

El carácter salmódico del canto como modalidad discursiva (ver VII.3.2) encuentra su correlato en el uso extendido y sistemático tanto de la versificación regular, como de sus combinaciones estróficas en pareados, o basadas en la estructura del cuarteto (pero con rima asonante en versos alternos), romances, y algunas otras formas que si bien no están canonizadas, se mantienen dentro del artificio fónico que implican uso de rima, métrica y ritmo regular en su versificación.

VII.4.2. Las figuras sintácticas

La combinación de lo fónico y lo sintáctico en el aspecto elocutivo es frecuente en la escritura de Debravo. La reiteración como procedimiento en la organización poemática

corresponde, ideológicamente, a la afirmación de la palabra como opción histórica: el poeta canta, y su palabra reconoce el mundo objetivo. Al constituir una ética, esto tiene un importante soporte estilístico en todos aquellos procedimientos reiterativos o anafóricos. Asociada a las formas poéticas populares, la palabra con ritmo es canto y rito verbal. La reiteración fono-semántica consigue reforzar este concepto del lenguaje poético: "Siempre habrá un corazón estrangulado / a quien sacar el ancla del silencio. / Siempre habrá algún dolor goteando heridas, / algún paso caído en el recuerdo. / Siempre habrá una pared / entre lo poseído y lo que amemos. / Siempre una soledad y un hombre, solos, / gimoteando en la noche sin remedio. / Y siempre existirá el hacha, viva, llena de ojos violentos" (Canciones cotidianas, p. 39). En este ejemplo, anáfora y rima asonante, a ambos extremos del verso, destacan la forma cantada, el énfasis y la sonoridad como resoluciones estéticas.

En general las figuras sintácticas de repetición están esparcidas en toda la poesía de Jorge Debravo. El discurso anafórico y el enumerativo están relacionados con la voluntad comunicante del sujeto enunciador (ver VII.3). La forma salmódica como eje de estructuración es la manifestación, en el plano de la dispositio, de lo que la repetición es en el plano de la elocutio.

VII.4.3. Las figuras semánticas

Mayor interés e implicaciones estético-ideológicas tiene la retórica de las figuras semánticas en la poesía social en general, y en la de Jorge Debravo en particular. En ellas se muestra una idea del lenguaje poético, y en consecuencia la fundamentación retórica del modo de representación del mundo de este código estético. La «verdadera realidad» está situada en la historia inmediata; y el ámbito de cercanía en el que se instala la poesía social se convierte en el núcleo de sentido que le da coherencia textual al poema.

Desde este punto de vista, como recurso estilístico tienen relevancia aquellos tropos (la metáfora especialmente, y la metonimia en menor medida) que permiten organizar discursivamente el mundo a partir de la constitución de nuevas significaciones entre los elementos de la realidad referida. Al respecto, el rasgo más destacado de la poesía de Debravo es una retórica de la imagen metafórica que refuerza lo cercano y lo conocido; la metáfora (incluidos la forma del símil y la imagen en general) se elabora a partir de un vínculo obvio entre los factores (plano real, plano evocado) que se ponen en relación de sentido. Se trata, en el nivel elocutivo, del efecto de cercanía del lenguaje de la poesía social.

Como la «vuelta a la historia» se manifiesta discursivamente con un retorno a la objetividad, todos aquellos procedimientos que dan cuenta de una subjetividad radical pierden importancia. Ello explica, entre otras cosas, el desplazamiento del irracionalismo (propio de la vanguardia) como forma de

representación de la realidad; porque para el código estético que da fundamento a la poesía social el mundo se recupera en lo que tiene de histórico, político o ético. Esta diferencia sustancial con la vanguardia es, al mismo tiempo, un patrón ideológico (se afirma un sentido en la historia contemporánea) y una resolución estética (la sencillez retórico-elocutiva). Observemos algunos ejemplos: "[tengo] democracias quebradas como cántaros, / religiones mohosas..." (Nosotros los hombres, p. 15); "el alma nos maltrata como un colchón de agujas" (Nosotros los hombres, p. 20); "La paciencia se gasta como una / candela muy delgada" (Nosotros los hombres, p. 25); "[el sufrimiento] es como un chorro de alcohol, / como una almohada de alfileres" (Nosotros los hombres, p. 39); "Le vi las piernas, cortas / y débiles como piernas de gatito apaaleado" (Nosotros los hombres, p. 99); "alguien / riega sobre los techos goterones de odio" (Canciones cotidianas, p. 24); "El corazón me suena como un cántaro lleno" (Canciones cotidianas, p. 29). Según este procedimiento la enunciación resguarda relaciones con lo conocido y familiar. El léxico del entorno doméstico, por ejemplo, permite poner en una nueva relación de sentido una entidad conocida y concretísima (cántaro, colchón, candela, goterones) con una axiología (democracia, paciencia, sufrimiento, odio). El mundo se sitúa en un «aquí y ahora» no solo conceptual sino retóricamente.

Tropos como la metonimia también participan de esta fórmula. La relación de contigüidad es clara y habitual: "Yo quiero un pan, hermano, grande como las aguas de los mares /.../ A

dentelladas comeremos el pan / y todo será amable debajo de los astros"; "para que solo un pan entre de nuevo / por la puerta del frente" (pan: alimento, material o espiritual); Uno quisiera siempre tener su mano amiga" (mano: amigo, hermano, compañero); "Yo sé que hay balcones / hechos con huesos de anciano / y con sangre de peones" (huesos, sangre: sufrimiento, dolor, esfuerzo, de ancianos y peones); "lo mejor de nosotros es el paso" (paso: la marcha, el camino de la vida, la afirmación de un propósito existencial); "Yo no quiero un cuchillo en manos de la patria. / Ni un cuchillo ni un rifle para nadie" (cuchillo, rifle: agresión, odio, iniquidad); "una pasta de sueño nos deambula en los huesos /.../ nos resbala del alma un silbido ligero" (huesos, alma: el ser, la existencia); "Lo importante es que mi grito /.../ taladra eternamente la injusticia" (grito: palabra, poema, canto).

Por el mismo efecto de cercanía destacan otros dos rasgos estilísticos: por un lado, que la tópica de lo elemental (VII.2.3) también se manifiesta en el nivel microtextual; y por otro, que hay una presencia relativamente frecuente de giros conversacionales como recurso elocutivo que sustenta la expresividad coloquial de la poesía. Sobre lo primero, basta ejemplificar con algunas imágenes cuya composición semántica remite a lo primigenio como núcleo de sentido: "La esperanza se apaga de repente / como brasa mojada"; "Es la planta del pan rompiendo piedras para llegar a todos. / Es el agua de amor haciendo huecos para regar el mundo"; "sueños que se encrespan como pechos"; "El hombre estará vivo, ordeñando la vida, / como

una terrenal, inmensísima ubre!"; "[viene un hombre] apartando a codazos cuajarones de noche"; "Afirmo que la luz es verdadera / porque yo la he cargado como un saco de trigo"; "Busco palabras dulces como pozos de amor, / corpóreas y amorosas como cántaros llenos".

En correspondencia con lo dicho en VII.3, el «conversacionalismo» de la poesía social está determinado por el énfasis que se le da a la voluntad y la capacidad comunicativa del sujeto enunciador. El relativo alejamiento de la experimentación discursiva (y la renuncia a la subjetividad radical) tiene implicaciones en el aspecto elocutivo: lo familiar, el habla de todos los días (lo no inventado, en último término) se recupera en el poema: "Perdona si te doy estos consejos" / Sabes que lo hago en calidad de amigo. / Yo no quisiera que las gentes hablen / mal de ti, Cristo. / Por eso te propongo que en este año, / aún recién nacido, / vengas a visitarnos con frecuencia" (Consejos para Cristo al comenzar el año, p. 48); "Uno quisiera siempre..." (Nosotros los hombres, p. 29); es entonces que uno--cuando mira los puentes /.../ es entonces, repito, que la piel no nos sirve" (Nosotros los hombres, p. 30); "Soy hombre, he nacido, / tengo piel y esperanza. / Yo exijo, por lo tanto, / queme dejen usarlas" (Nosotros los hombres, p. 29); "Uno piensa que nada le ha quedado / en el vaso frutal de la esperanza" (Nosotros los hombres, p. 49); "Y cuando luego, al rato, después de mucha angustia" (Nosotros los hombres, p. 54); "No hay casa más triste que la casa / donde un pobre se ha muerto. / Sobre todo si el pobre era el marido"

(Nosotros los hombres, p. 97). El predominio cualitativo de un lenguaje conceptual, según el cual el sujeto enunciador expone, enuncia o muestra un mundo obvio o familiar, es la contrapartida de la «estilística de lo insólito», tan frecuente en la escritura de la vanguardia.

Brevemente: el lenguaje de la poesía social está regido por el efecto de cercanía, de lo cual deriva el fenómeno semiótico de un lenguaje simplificado y directo. Por todo ello el conjunto de figuras retóricas están organizadas en torno a una idea del lenguaje asociada a las formas discursivas coloquiales y habituales.

VII.5 Conclusiones provisionales

La organización del código estético entendido aquí como «la poesía social» es el resultado de tres factores: 1) la representación de una realidad en la que los valores de lo apariencial y subjetivo se desplazan en favor del reconocimiento de una objetividad histórica; 2) aunque es un gesto estético, un modo de representación de la realidad relacionado con su configuración ética; y 3) una relación entre esos dos factores que conduce a una resolución estético-ideológica según la cual el núcleo de sentido que da coherencia global a la poesía social es el efecto de cercanía. Todo aquello vinculado con lo familiar, lo cercano o lo identificable engendra un nuevo sentido, desde el cual se instituye un código estético claramente delimitable. A diferencia del que caracteriza el

código estético postmodernista, el «efecto de cercanía» de la poesía social se refiere a una cercanía con la historia real y concreta, y sobre todo en relación con una axiología ético-política que se le atribuye a la realidad próxima.

Discursivamente, el poeta muestra un mundo y comunica una realidad; no la inventa ni la construye. Con el lenguaje se busca principalmente presentar un mundo, y solo subsidiariamente dar expresividad a la figura del sujeto enunciador; pero en este caso--a diferencia de la objetividad del ya lejano modernismo--el mundo no es solo objeto: es valor, complejidad ética, realidad política. La historia se afirma en su condición inmediata y desvinculada de la subjetividad radical. Ese reconocimiento se asocia a los valores del contenido, y lo ético se vincula a lo estético. Los temas de la autenticidad, la esperanza, la fraternidad, el amor en último término, parten de una cosmovisión que le otorga a la palabra el don de la participación: el poema es un acto comunitario, y el poeta un develador del sentido del diario acontecer.

Esta forma de entender el ejercicio de la palabra poética cierra una etapa en la poesía de Costa Rica, porque culmina un proceso de paulatina develización del sentido de la realidad histórica del país. Desde una idealización que rehuyó el acontecer inmediato (modernismo), pasando por una amable lectura del país vergel (postmodernismo), y una sostenida y creciente subjetivización del mundo (prevanguardia y vanguardia) se llega a esta etapa en la que la historia cobra un nuevo

sentido; se erige un nuevo concepto del mundo, y con él un código estético bien diferenciable.

Los años posteriores a este momento axial se alimentarían de lo alcanzado con esta modalidad poética, para desarrollarla, variarla y descorrer otras dimensiones de la discursividad poética contemporánea.

Coda para el análisis textual: «Canción divina» de Jorge Debravo

Este poema forma parte de uno de los principales libros de Jorge Debravo: Nosotros los hombres (1966). Como ha quedado dicho a lo largo de este capítulo, la posición enunciadora que encierra el título de aquel libro se separa claramente del egotismo tan característico de la escritura de la vanguardia que antecede a la «poesía social» como código estético. A la radical subjetividad de aquella modalidad estético-literaria se superpone el «nosotros» como demostración de una forma nueva de relación con la historia inmediata. Esta posición domina y diseña la cosmovisión del poeta Debravo, y sirve de punto de partida para el breve análisis que sigue.

En el poema «Canción divina» destaca, en primer lugar, la palabra poética comunitaria, asociada al canto. El hablante lírico se identifica con un cantor solidario: es suya la «canción», y se especifica como el portador de una voz fraternal. Este autorreconocimiento, tanto del sujeto enunciadore como copartícipe del mundo ficcional, como del enunciado

mismo en cuanto acto asociado a lo común, es uno de los rasgos que mejor caracterizan la «poesía social». La segura advocación al «tú» ("hermano") constituye la recuperación temática y ontológica de la comunicación. La figura del enunciador alcanza, con ello, una condición sustancialmente diferente a los códigos estéticos anteriores: es comunicador y partícipe del mundo, porque se reconoce la objetividad histórica como la verdadera realidad.

Es evidente que el «yo» de este poema es radicalmente distinto del que se exhibe en la poesía de vanguardia (a modo de ejemplo, basta recordar el "me anuncio" del poema «Borde inicial» examinado en el capítulo VI). En la «Canción divina» se erige un sujeto enunciador que actúa en la historia ("Yo quiero un pan, hermano"); y a medida que se despliega el texto, se identifica con un «nosotros» ("comeremos el pan"; "cantaremos canciones"; "pondremos un pedazo de pan fresco"). Este paso del «yo» al «nosotros» es cualitativamente importante desde el punto de vista semántico: se afirma la ética de la solidaridad y la fraternidad, y se percibe la realidad histórica como emisora de esperanza y sentido. Frente a la disolución de los sentidos (la vanguardia), la euforia y la esperanza ("Después de la comida, cantaremos canciones de alegría y entusiasmo").

Al valorarse la solidaridad colectiva sobre la identidad individual, emerge una verdad poética configurada como representación ética de la realidad. La organización poemática se satura de un léxico asociado a lo propicio, y a los

valores de la autenticidad humanista: el "pan" (metonimia de clara simbología) ha de ser "grande", "ancho", "espeso y generoso", "fresco", "tierno dios"; "todo será amable"; habrá "canciones de alegría y entusiasmo". Este ámbito semántico se combina, además, con uno de los tópicos de la poesía social costarricense: la vuelta a lo elemental. Así, el «pan» podrá ser como "las aguas de los mares"; "como las grandes llanuras de la tierra"; "como una montaña"; el espacio existencial de los hombres (los hermanos, los hombres tristes y hambrientos) serán "los campos", "debajo de los astros"; y el nuevo dios de sus altares será "un pedazo de pan fresco".

El mundo es una totalidad histórica hecha de valores éticos fundamentados en la autenticidad y la solidaridad. Todos los elementos vinculados con lo originario (lo elemental natural) corresponden ideológicamente a la señalada vuelta a la autenticidad: la edénica plenitud terrenal; el bien común; la afirmación de un nuevo sentido de la existencia humana en el mundo. La realidad se representa como historia reconocida; no como idealidad soñada, lo cual explica que todo el poema sea afirmación de una condición posible y edificante: "Yo quiero un pan" (v. 1); "correré por los campos, / recogeré a los hombres más tristes y más flacos / y los llevaré a todos a sentarse a mi mesa" (vv. 4-6); "cada uno tendrá su parcela de pan, su calabazo de agua" (v. 11); "cantaremos canciones de alegría y entusiasmo" (v. 12); "lo reconoceremos para siempre como el más tierno dios de todas las edades" (v. 15).

Esta totalidad histórica es una vuelta a la realidad: el poema se anuncia como una «canción divina», para transgredir en su proceso enunciativo los términos de esa alusión. En primer lugar, es un canto común: "cantaremos canciones"; y en segundo lugar, es canto nacido de una nueva idea de la divinidad: nuestro dios será "un pedazo de pan fresco", total y reconocible; es decir, histórico.

Pero el poema no es solo afirmación de una historia. Semióticamente también es afirmación de sí mismo. Es «canción» que enuncia un deseo de la conciencia enunciativa ("yo quiero"; "correré"; "comeremos"; cantaremos"); pero además es «canción divina» nueva, porque se canta a una nueva realidad. No se trata del canto a una abstracta entidad, sino la canción "de alegría y entusiasmo" a un nuevo dios; y en consecuencia, es una forma distinta de constituirse en palabra cantada.

Esta «nueva forma» tiene particulares rasgos que la identifican con una nueva idea de representar la realidad. Como organización discursiva, «Canción divina» se fundamenta en lo reconocible. Se desplaza lo inusitado, la experimentación formal y la originalidad a ultranza (vanguardia), para retornar a gestos enunciativos asociados a lo evidente y familiar. Sustenta este inicial «efecto de naturalidad» una mostración anecdótica de los contenidos poemáticos. Hay una suerte de pseudo-historia que enunciativamente pasa por varios estratos. Si aislamos provisionalmente los enunciados principales del poema, esta estrategia discursiva resulta evidente: "Yo quiero un pan" - "cuando encuentre ese pan

correré" - "recogeré...y llevaré" - "lo comeremos...y todo será amable" - "cada uno tendrá su parcela" - "después de la comida cantaremos" - "y en todos los altares...pondremos un pedazo de pan...y lo reconoceremos". Por otra parte, el «paso» del yo al nosotros está claramente mostrado en la estructura poemática: de los versos 1 a 6 (es decir, los dos grupos estróficos iniciales) hay un sujeto enunciador activo, como instancia singular: "yo quiero"; "correré"; "llevaré". El poema es gesto enunciativo que reorganiza su cosmovisión en términos de una colectiva fraternidad; y así, el sujeto enunciador se torna colectivo (versos 7-15): "comeremos el pan"; "cantaremos canciones"; "pondremos un pedazo de pan fresco"; "lo reconoceremos".

Aunque el poema se inicia con la enunciación de un deseo, es decir, de una subjetividad de un sujeto enunciador ("yo quiero"), el texto como totalidad otorga mayor sustancia significativa al ámbito exterior a esa conciencia enunciativa, a saber: el símbolo del pan, la solidaridad, el ágape fraterno, las canciones de alegría, el nuevo dios. Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora en torno a la dimensión propiamente semántica del poema, la importancia del referente, en menoscabo de la subjetividad, le otorga coherencia al poema al ponerse en relación de sentido con el énfasis en la objetividad histórica sobre el idealismo y la abstracción. Sin que esto signifique su desplazamiento desde el punto de vista propiamente lingüístico, la subjetividad en «Canción divina» se rezaga como posibilidad estético-ideológica; para el sentido global

del texto lo que cuenta es la exposición de una historia valorada como axiología (solidaridad, fraternidad, amor, entusiasmo, autenticidad).

En vista de que según la cosmovisión que sustenta la «poesía social» se parte de la afirmación de la realidad frente a las apariencias subjetivas, las estrategias retórico-estilísticas también se vinculan con lo reconocible: la lengua poética implica poder comunicante, seguridad ontológica y gesto mostrativo de lo dado y conocido. Según esos mismos términos, «Canción divina» es acto lingüístico asociado a lo identificable. Esa premisa--analizada en sus fundamentos estético-ideológicos en el apartado VII.4--explica el uso léxico de la cotidiana familiaridad: pan, hermano, agua, llanura, tierra, montaña, campos, mesa, parcela, calabazo, agua, comida, pan fresco; y con ello, el «efecto de cercanía» que identifica al código estético que hemos examinado en estas páginas.

Desde luego, no es sólo el léxico familiar lo que construye el núcleo de sentido del poema; también es la simplificación retórica que acerca la práctica poética al uso habitual; es decir, a una transparencia expresiva convertida en posibilidad estética y en mostración realista del mundo. Si se pone en relación con el código estético de la vanguardia, es evidente que «Canción divina» es una crítica--por su radical apartamiento--a la experimentación lingüística y al egotismo tanto discursivo (en tanto el sujeto vanguardista se afirma a sí mismo por su lenguaje inusitado) como ontológico (por la radical afirmación de la subjetividad en la vanguardia). Por

ello, aunque las hay, las figuras retóricas se engendran en una idea muy básica del lenguaje poético. Las pocas imágenes que se distribuyen por todo el poema parten de asociaciones racionales; esto es, conocidas: el pan es "grande, como las aguas de los mares", "ancho...como las llanuras"; "generoso como una montaña".

Lejos de ser una limitación estético-ideológica, la obviedad como estrategia expresiva constituye una afirmación de lo común, lo inmediato y conocido. El núcleo de sentido que le da cohesión semántica al texto parte de una verdad poética: la vuelta a la evidencia histórica; por ello la «canción» se anuncia como acto litúrgico, o cuasi-litúrgico, referido a una entidad (¿el nuevo dios de todas las edades?) inmediata y concreta. Como unidad poemática, «Canción divina» formaliza la certidumbre principal que subyace a la poesía social como código estético: la vuelta a la realidad histórica en la que ésta tiene de axiología ético-política.

Notas

1. Esta condición hace que muchas consideraciones en torno a esta generación literaria relativamente reciente sean necesariamente provisionales; y por esa misma circunstancia, los límites cronológicos trazados para esta investigación coinciden con el momento de gestación de la modalidad estético-literaria que la generación porta.
2. Aunque en el Apéndice B se da cuenta clara de esta información bibliográfica, conviene indicar que las obras de estos poetas publicadas hasta 1967 son: Laureano Albán, Poemas en cruz (Turrialba: Biblioteca Líneas Grises, 1961); Este hombre (San José: Editorial Costa Rica, 1967). Marco Aguilar, Raigambres (Turrialba: Biblioteca Líneas Grises, 1961); Cantos para la semana (Turrialba: Biblioteca Líneas Grises, 1962). Mayra Jiménez, Los trabajos del sol (Caracas: s.p.i., 1966). Julieta Dobles, Reloj de siempre (San José: Ediciones Líneas Vivas, 1965); El peso vivo (San José: Editorial Costa Rica, 1968). Sobre Jorge Debravo ver nota siguiente.
3. Jorge Debravo, Milagro abierto (Turrialba: s.e., 1959); Bestiecillas plásticas (Turrialba: s.e., 1960); Consejos para Cristo al comenzar el año (Turrialba: Biblioteca Líneas Grises, 1963); Devocionario del amor sexual (San José: Biblioteca Líneas Grises, 1963); Poemas terrenales (Turrialba: s.e., 1964); Digo (Turrialba: s.e., 1965); Nosotros los hombres (San José: Editorial Costa Rica, 1966); Canciones cotidianas (San José: Editorial Costa Rica, 1967); Los despiertos (San José: Editorial Costa Rica, 1972); Vórtices (San José: Editorial Costa Rica, 1975); Otras cosas recogidas de la tierra (San José: Editorial Costa Rica, 1981); Guerrilleros (San José: Universidad de Costa Rica, 1987); El grito más humano (San José: Universidad de Costa Rica, 1990).
4. En sentido estricto, la noción «poesía social» es tautológica: todo hecho literario es social, por su origen, por su función, por su propósito. Desde luego, en el presente estudio se utiliza este concepto en un sentido restringido, a saber: un discurso literario enmarcado por ciertas condiciones histórico-políticas y por un conjunto de procedimientos discursivo-literarios bien identificables y distintivos.
5. Existen numerosos estudios sobre la poesía social como modalidad literaria, sin perjuicio de lo cual nos parece de particular importancia el de Miriam Bornstein, «Introducción general a la nueva poesía sociopolítica hispanoamericana»,

Casa de las Américas, XXIV, 143 (1984), pp. 33-49, por referirse al contexto general en el que se halla la obra del costarricense Debravo.

6. Para esta denominación, nos limitamos a seguir una nomenclatura bastante extendida en las historias literarias, y en particular las que tocan las letras de Hispanoamérica. Nos referimos de modo especial a los estudios de Federico de Onís, Antología de la poesía española e hispanoamericana, ed. cit., y a Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, La poesía hispanoamericana desde el Modernismo, ed. cit. En este caso no aludimos a la misma «postvanguardia» a la que se refieren esos estudios. Tan solo denominamos así a aquel momento subsiguiente a la «vanguardia», para el caso de Costa Rica.
7. En términos generales, esta modalidad que examinamos en este capítulo correspondería, en la clasificación de Oscar Rivera-Rodas, a la «poesía de identificación». Ver Cinco momentos..., pp. 273-336.
8. De Nosotros los hombres utilizo la segunda edición, de San José: Editorial Costa Rica, 1979.
9. Utilizo la segunda edición de Canciones cotidianas, San José: Editorial Costa Rica, 1977.
10. Utilizo la edición incluida en el tomo antológico Milagro abierto, 2ª ed. (San José: Editorial Costa Rica, 1977).
11. Además del de Miriam Bornstein, mencionado en la nota 5, otro importante estudio que debe tenerse en cuenta al respecto es el de Roberto Fernández Retamar, «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica», recogido en Para una teoría de la literatura hispanoamericana, 3a. ed. (México: Nuestro Tiempo, 1981), pp. 140-158.
12. Sin embargo, la poesía épico-lírica costarricense conocerá su mejor exponente en la obra de otro poeta de la generación a la que Debravo pertenece: Laureano Albán. La consolidación de esta modalidad la inicia este escritor con Solamérica (1972), y la confirma años después con Geografía invisible de América (1982) y El viaje interminable (1983). Ver apéndice bibliográfico.
13. Sin perjuicio de estas o otras consideraciones en torno a procedimientos de versificación, ritmo y estructuras estróficas, véase el libro de Yadira Calvo, Poesía en Jorge Debravo (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1980), en el que se ofrecen minuciosos y ricos análisis sobre el aspecto retórico-elocutivo.

CONCLUSIONES

I

En sus orígenes, esta investigación partió de dos objetivos generales: delimitar sistemáticamente las modalidades estético-discursivas más significativas que se han desplegado en la poesía costarricense; y mostrar las relaciones existentes entre los modos de representación de la realidad y sendas formas particulares de discursividad. De uno y otro se ha desprendido un conjunto de resultados que confirman, básicamente, algunos supuestos que a modo de hipótesis habían sido formulados al iniciarse el trabajo. En primer lugar, que la poesía de Costa Rica presenta en su desarrollo histórico un conjunto de modalidades literarias (los «códigos estéticos») claramente identificables, y que tienen correspondencia con formas específicas de percibir y formalizar una realidad histórica. En segundo lugar, que estas organizaciones estético-literarias permiten trazar un modelo de periodización conforme a criterios de análisis y descripción específicamente textuales. Y en tercer lugar, que cada uno de los «códigos estéticos» delimitados en el período histórico elegido para la investigación tiene correspondencia cualitativa con los principales momentos, etapas o tendencias de la poesía hispánica del siglo XX.

Se han identificado cinco modalidades literarias («códigos estéticos») medulares manifestadas en el lapso de sesenta años: el «Modernismo», el «Postmodernismo», la «Prevanguardia», la

«Vanguardia», y la «Poesía Social». El grado de coherencia significativa de cada una de ellas está relacionada con sendos núcleos cosmovisionarios que les otorgan cohesión y relativa autonomía, pero entre cada uno de los «códigos estéticos» contiguos hay simultáneamente relaciones dialécticas de continuidad y ruptura. En todos los casos, la identificación de esos códigos estéticos partió del examen de esos modos de representación de una realidad común (la historia inmediata costarricense); y en consecuencia, de las maneras particulares de formalización literaria que se organizan en torno a los «códigos estéticos».

II. De los objetivos generales

II.1. En sus aspectos generales, el estudio ha verificado que para la comprensión cabal del desarrollo literario de una literatura nacional es posible, y además necesario, un análisis sistemático de las principales coordenadas estético-ideológicas que la configuran.

II.2. En sus aspectos particulares, la investigación ofrece una lectura e interpretación metódicas y comprensivas, desde el ámbito específicamente estético-discursivo, de un sector relativamente complejo de las letras de Costa Rica, poco conocidas en el medio universitario y editorial españoles.

II.3. La investigación ha ampliado y puesto al día las historias literarias nacionales que tratan la poesía de Costa Rica, al delimitar con claridad su objeto de estudio (las modalidades estético-literarias) y esclarecer el sentido de las relaciones entre esta literatura nacional y otros contextos histórico-literarios de poesía escrita en español.

II.4. El modelo de trabajo para el examen de un corpus relativamente complejo--un conjunto representativo de obras poéticas de una literatura nacional producidas en un lapso de sesenta años--ha resultado ser suficientemente exhaustivo para dar cuenta de los rasgos relevantes de las diferentes formas de manifestación poética en la literatura de Costa Rica.

II.5. Para el caso particular de la poesía costarricense, la investigación ha especificado el sentido de las relaciones que existen entre un conjunto de representaciones de la realidad y las correspondientes formalizaciones estético-literarias.

II.6. Se ha elaborado una propuesta de ordenación para el estudio de la poesía de Costa Rica que permite comprender el desarrollo particular de una literatura nacional desde los componentes específicamente estético-ideológicos. La relevancia de la propuesta está en que constituye un primer nivel de comprensión del objeto de estudio para identificar y describir las relaciones que esta literatura tiene con aquellos otros contextos histórico-literarios que la engloban.

III. De los resultados específicos

III.1. La investigación identifica y examina un conjunto de procedimientos relevantes que han dado forma estética a cierta manera de percibir y expresar una realidad histórica concreta. Estos procedimientos se agrupan en «códigos estéticos» configurados alrededor de núcleos de sentido que los especifican.

III.2. En orden sucesivo, en el desarrollo histórico literario de la poesía costarricense se delimitan cinco modalidades relativamente autónomas desde el punto de vista estético-ideológico: el Modernismo, el Postmodernismo; la Prevanguardia; la Vanguardia; y la Poesía Social.

III.3. Para la poesía costarricense, el fundamento cosmovisionario alrededor del cual se configura el código estético «modernista» es el distanciamiento de la realidad histórica. Este distanciamiento es un efecto semiótico emitido textualmente; y es el resultado de un modo de representación de la realidad, según el cual se muestra el mundo de la objetividad; y más específicamente, el mundo como forma y artificio. Textualmente, el sujeto enunciador se expande a la exterioridad; y así, lo que importa es lo percibido, por encima de la conciencia perceptiva.

III.4. El código estético «postmodernista» es, primordialmente, una formalización literaria del énfasis en una ideología sobre

lo nacional que revalora el mundo cercano y propio. Se muestra una realidad en lo que tiene de auténtica y reconocible, y la historia se interpreta a partir del efecto subjetivo que su contemplación engendra. El núcleo de sentido alrededor del cual se organiza el modo de representación de la realidad es un efecto de cercanía con respecto a un mundo que se valora por su cordial proximidad.

III.5. En el código estético «prevanguardista» el núcleo de sentido principal que organiza el modo de representación de la realidad es la conciencia de la transitoriedad. Para el sujeto enunciator la realidad es inestable y en proceso de disolución; y en consecuencia, la relativa placidez postmodernista es sustituida por el desasosiego y la angustia como resoluciones ideológicas. Ante un mundo en perpetuo cambio emerge la búsqueda de un nuevo sentido y de otras formas de nombrar la realidad. Esto conduce a la elaboración de un discurso lírico que transfigura el mundo; es decir, lo reconstruye desde la creciente subjetividad. El lenguaje poético de la prevanguardia propone un mundo; desplaza la objetividad, y con ello se preparan las posibilidades del lenguaje poético posterior.

III.6. Para la modalidad estético-ideológica de la «vanguardia» la verdadera realidad es la subjetiva, resultado de una radical interiorización del mundo, y de un desplazamiento de la adecuación racional en la interpretación del mundo histórico. Más lejos que el de la prevanguardia, el código estético

configurado como la vanguardia es la manifestación de una conciencia en crisis de la historia: el sentido del mundo es cambiante y relativo; lo permanente es la conciencia individual. Discursivamente, el lenguaje poético es la formalización de lo original, de la inédita cosmovisión, de la crítica a la confianza en la historia real; y la escritura es mostración de la crisis. La reinterpretación de la realidad se convierte en una nueva forma de sentido, y en un desafío al lenguaje.

III.7. La «poesía social» es un código estético caracterizado por representar una realidad en lo que tiene de objetividad histórica y de configuración ética. La conciencia enunciativa muestra esa realidad; no la inventa ni la construye; y la historia se desvincula de la subjetividad radical. La verdadera realidad es el presente en cuanto espacio ético-político; y el núcleo de sentido que organiza esta modalidad es la afirmación de la historia en su condición de entidad socio-política; y el mundo se representa como objetividad recuperada. Como formalización estético-discursiva, la «poesía social» adopta un sistema expresivo apoyado en la simplificación retórica: la estética del realismo poético.

III.8. La descripción de las cinco formas de organización estético-literaria permite distinguir dos grandes etapas en el desarrollo de la lírica de Costa Rica, según modos predominantes de interpretar y representar la realidad: un período «Modernista» y un período de «Vanguardia». El modernista

--integrado por el modernismo, el postmodernismo y la pre Vanguardia--se define por el énfasis cualitativo en lo percibido: la verdadera realidad es la objetividad percibida. El período de vanguardia--integrado por dos generaciones de vanguardia y la modalidad de la poesía social--se define por el énfasis en la conciencia enunciativa (como sujeto perceptivo o como sujeto activo) del mundo: la verdadera realidad es la subjetividad.

III.9. El estudio describe los aspectos más relevantes en el desarrollo de una literatura nacional a partir del examen de modalidades estéticas. Se muestra con ello la utilidad práctica de dar cuenta de los rasgos caracterizadores de diferentes «códigos estéticos» en su despliegue sucesivo. La ordenación que combina y relaciona un componente cronológico (la disposición preliminar por generaciones) y un componente cualitativo (la identificación de modalidades estético-ideológicas) posibilita una comprensión más precisa y una interpretación más rica de la poesía de Costa Rica, tanto en su generalidad, como para el estudio de obras y autores particulares.

III.10. La periodización de la poesía costarricense según la identificación de «códigos estéticos» hace posible comprender en forma integral los rasgos distintivos de obras y autores individuales, y de grupos o generaciones específicos. Asimismo, permite explicar fenómenos como los «anacronismos» literarios; es decir, aquellas prácticas literarias que no corresponden a

la vigencia epocal de una determinada modalidad estético-ideológica.

III.11. La ordenación elaborada en esta investigación da cuenta de las relaciones que existen entre la poesía de Costa Rica y aquellos movimientos, tendencias o escuelas literarias que han surgido previamente o en forma concomitante en la lírica hispanoamericana y española del siglo XX.

III.12. En sus aspectos más generales, los códigos estéticos identificados en la poesía de Costa Rica presentan semejanzas fundamentales con las tendencias más relevantes de la poesía hispanoamericana y española, con lo cual se corrobora la pertenencia de esta literatura nacional a un ámbito cultural y literario mayor y más complejo. Pero al mismo tiempo, se comprueba que las diferentes modalidades estético-ideológicas de la poesía de Costa Rica también poseen rasgos específicos que resultan de la interpretación de una realidad particular, a saber: el entorno histórico costarricense.

IV. De las aportaciones

Aunque indicadas a lo largo de estas «conclusiones», la siguiente es una breve relación, a modo de resumen, de las principales contribuciones del estudio.

IV.1. Por los procedimientos de trabajo empleados en la investigación, la propuesta de sistematización del corpus literario elegido permite una visión integradora que examina e interpreta la poesía de Costa Rica en cuanto globalidad, y no la disgrega en particularidades de autores y obras aislados.

IV.2. Se sistematiza un corpus literario relativamente complejo--por su extensión cronológica y por la variedad de sus manifestaciones--desde una perspectiva que privilegia los logros y modalidades estético-literarias. En el contexto de la crítica literaria costarricense, este trabajo es novedoso porque recupera un objeto de estudio coherente y cerrado: los procedimientos estético-lingüísticos de un género literario relevante en una cultura nacional.

IV.3. A diferencia de las historias literarias que privilegian al «creador», y que realzan lo individual, especialmente las que tratan la poesía, esta investigación examina el proceso de las ideologías poéticas costarricenses, sus virtualidades estéticas, sus coincidencias y sus rupturas. Se favorece una lectura según la cual el texto poético no es exclusivamente la máxima expresión de la «persona», sino la forma estética de una ideología social.

IV.4. Se muestra que los códigos estéticos, como los identificados en el estudio, emergen como manifestaciones supraindividuales; es decir, que son el resultado de un proceso social de

la producción literaria. Desde el punto de vista metodológico, esto tiene dos consecuencias. En primer lugar, que las obras y los autores representan tendencias o modalidades; y no necesariamente encabezan o propugnan escuelas o movimientos. En segundo lugar, da fundamento a un modelo de trabajo que explica la coexistencia o traslape de modalidades estéticas en un determinado momento: unos códigos no necesariamente suplantán a otros; son formas diferentes de representar la realidad.

IV.5. El estudio propone un modelo de trabajo que permite plantear inferencias para el análisis de corpus más amplios y complejos, especialmente para un posible examen integrador de una producción literaria regional, como la centroamericana; y para el estudio global de la poesía hispanoamericana.

IV.6. La investigación delimita en la poesía de Costa Rica unas modalidades estético-literarias análogas a manifestaciones literarias relevantes de Hispanoamérica y España. Al poner en relación esta literatura nacional con su contexto histórico-literario hispanoamericano y español, suministra un espacio de trabajo para estudios posteriores de mayor generalidad.

BIBLIOGRAFIA

B I B L I O G R A F I A

I. BIBLIOGRAFIA GENERAL

A. SOBRE TEORIA Y METODO

- Albaladejo Mayordomo, Tomás. Retórica. Madrid: Síntesis, 1989.
- Aullón de Haro, Pedro, coord. Introducción a la crítica literaria actual. 2a. ed. Madrid: Playor, 1985.
- Barthes, Roland. Investigaciones retóricas I: La Antigua Retórica. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- Brioschi, Franco y Constanzo Di Girolamo. Introducción al estudio de la literatura. Trad. C. Vaíllo. Barcelona: Ariel, 1988.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. 6a. ed. Madrid: Gredos, 1976. Dos tomos.
- Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. Trad. M. Blanco Alvarez. Madrid: Gredos, 1970.
- , El lenguaje de la poesía. Trad. S. García Mouton. Madrid: Gredos, 1982.
- van Dijk, Teun A. «Aspectos de una teoría generativa del texto poético», en A. J. Greimas, ed. Ensayos de semiótica poética. Barcelona: Planeta, 1976, pp. 239-271.
- , La ciencia del texto. Trad. S. Hunzinger. Barcelona: Paidós, 1983.

-----, Estructuras y funciones del discurso. México: Siglo XXI, 1980.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Trad. E. Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Fowler, Roger. «Preliminaries to a Sociolinguistic Theory of Literary Discourse». Poetics (Amsterdam), VIII, 6 (1979), pp. 531-556.

Garrido Gallardo, Miguel Angel. Estudios de semiótica literaria. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

-----, ed. La crisis de la literariedad. Madrid: Taurus, 1987.

García Berrio, Antonio. Teoría de la literatura: La construcción del significado poético. Madrid: Cátedra, 1989.

-----, y Teresa Hernández Hernández. La Poética: Tradición y Modernidad. Madrid: Síntesis, 1988.

Greimas, A[lgirdas] J[ulien], ed. Ensayos de semiótica poética. Barcelona: Planeta, 1976.

-----, y J. Courtés. Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Trad. E. Ballón Aguirre y H. C. Carrión. Madrid: Gredos, 1982.

Gutiérrez Carbajo, Francisco. «Semiótica de la poesía». Cuadernos Hispanoamericanos, CXVII, 350 (1979), pp. 409-418.

Kristeva, Julia. Semiótica. Trad. J. Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1978. Tomo II.

- Lázaro Carreter, Fernando. «El poema lírico como signo» en Miguel Angel Garrido Gallardo, ed. La crisis de la literariedad. Madrid: Taurus, 1987, pp. 79-97.
- Levin, Samuel R. Estructuras lingüísticas de la poesía. Trad. J. Rodríguez Puértolas. Madrid: Cátedra, 1977.
- , The Semantics of Metaphor. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1977.
- Lotman, Yuri M. Estructura del texto artístico. Trad. V. Imbert. Madrid: Istmo, 1978.
- , y la Escuela de Tartu. Semiótica de la Cultura. Trad. N. Méndez. Introd. J. Lozano. Madrid: Cátedra, 1979.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Trad. J. Forradellas. Barcelona: Ariel, 1986.
- Marías, Julián. El método histórico de las generaciones. 5a. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- Martínez Bonati, Félix. «Mensajes y literatura» en Miguel Angel Garrido Gallardo ed. La crisis de la literariedad. Madrid: Taurus, 1987, pp. 65-78.
- Mayoral, José Antonio, ed. Pragmática de la comunicación literaria. Madrid: Arco/Libros, 1987.
- Mignolo, Walter. «Aspectos del cambio literario». Revista Iberoamericana, XLII, 94 (1976), pp. 31-49.
- , Elementos para una teoría del texto literario. Barcelona: Crítica, 1978.
- , Teoría del texto e interpretación de textos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

- , «Semiosis y universos de sentido» en Miguel Angel Garrido Gallardo ed. La crisis de la literariedad. Madrid: Taurus, 1987, pp. 42-62.
- Ortega y Gasset, José. «La idea de las generaciones» en El tema de nuestro tiempo. 13ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1975, pp. 11-18.
- , En torno a Galileo. 2a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- Petersen, Julius. «Las generaciones literarias» en Emil Ermatinger et. al. Filosofía de la ciencia literaria. Trad. C. Silva. México: Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 137-193.
- Pozuelo Yvancos, José María. La teoría del lenguaje literario. Madrid: Cátedra, 1988.
- Reis, Carlos. Fundamentos y técnicas del análisis literario. Trad. A. Marcos de Dios. Madrid: Gredos, 1981.
- Segre, Cesare. Principios de análisis del texto literario. Trad. M. Pardo de Santayana. Barcelona: Crítica, 1985.
- Spang, Kurt. Fundamentos de retórica. Pamplona: Universidad de Navarra, 1979.
- Spitzer, Leo. Lingüística e historia literaria. 2a. ed. Madrid: Gredos, 1968.
- Talens, Jenaro et. al. Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Cátedra, 1978.
- Todorov, Tzvetan. «La descripción de la significación en literatura» en Varios. La semiología. Trad. S. Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 105-113.

- . Simbolismo e interpretación. Trad. C. Lemoine-Márgara Russotto. Caracas: Monte Avila, 1981.
- . Teorías del símbolo. Trad. E. Pezzoni. Caracas: Monte Avila, 1981.
- . «Sobre el conocimiento semiótico» en Miguel Angel Garrido Gallardo ed. La crisis de la literariedad. Madrid: Taurus, 1987, pp. 27-45.
- Varios. Investigaciones retóricas II. Trad. B. Dorriots. Barcelona: Buenos Aires, 1982.

B. ESTUDIOS Y CRITICA LITERARIA

- Achúgar, Hugo. «Notas para un debate sobre la crítica literaria latinoamericana». Casa de las Américas, XIX, 110 (1978), pp. 3-18.
- Arrom, José Juan. Esquema generacional de las letras hispano-americanas. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963.
- Baciu, Stefan, ed. Antología de la poesía surrealista latinoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Barzuna, Guillermo. Poéticas hispanoamericanas: De Andrés Bello a Silvio Rodríguez. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1985.
- Bellini, Giuseppe. Historia de la Literatura Hispanoamericana. Madrid: Castalia, 1986.

- Bornstein, Miriam. «Introducción general a la nueva poesía sociopolítica hispanoamericana». Casa de las Américas, XXIV, 143 (1984), pp. 33-49.
- Bousoño, Carlos. Superrealismo poético y simbolización. Madrid: Gredos, 1979.
- Bratosevich, Nicolás. Postmodernismo y vanguardia. Madrid: La Muralla, 1979.
- Brihuega, Jaime. Introducción y compilación. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931. Madrid: Cátedra, 1982.
- Buckley, Ramón y John Crispin. Introducción y selección. Los vanguardistas españoles: 1925-1935. Madrid: Alianza, 1973.
- Bürger, Peter. Teoría de la vanguardia. Trad. J. García. Pról. H. Piñón. Barcelona: Península, 1987.
- Cano Ballesta, Juan. La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936). Madrid: Gredos, 1972.
- Castillo, Homero. Introducción, selección y bibliografía general. Estudios críticos sobre el Modernismo. Madrid: Gredos, 1974.
- Collazos, Oscar, comp. Los vanguardismos en la América Latina. Barcelona: Península, 1977.
- Cornejo Polar, Antonio. «Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana». Revista de crítica literaria latinoamericana (Lima), XV, 29 (1989).
- Cortínez, Carlos. Poesía latinoamericana contemporánea. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1983.

- Corvalán, Octavio. Modernismo y vanguardia: Coordenadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX. New York: Las Américas, 1967.
- , El postmodernismo. New York: Las Américas, 1961.
- Correa Camiorga, José: «La vanguardia y la literatura latinoamericana». Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae, XVII, 1-2 (1975), pp. 55-70.
- Costa, René de. «Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo prepolémico». Hispanic Review, XLIII, 3 (1975), pp. 261-274.
- De Micheli, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Trad. A. Sánchez Gijón. 6a. reimpresión. Madrid: Alianza, 1979.
- Debicki, Andrew P. Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Madrid: Gredos, 1976.
- Durozoi, Gerard y Bernard Lecherbonnier. El surrealismo. Trad. J. Elfás. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Fernández, Teodosio. La Poesía Hispanoamericana: Hasta el final del Modernismo. Madrid: Taurus, 1989.
- , La Poesía Hispanoamericana en el siglo XX. Madrid: Taurus, 1987.
- Fernández Retamar, Roberto. Para una teoría de la literatura hispanoamericana. México: Nuestro Tiempo, 1977.
- Florit, Eugenio y José Olivio Jiménez, eds. La poesía hispanoamericana desde el Modernismo. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968.

- Franco, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Ariel, 1983.
- , La cultura moderna en América Latina. México: Grijalbo, 1985.
- García de la Concha, Víctor, ed. El surrealismo. Madrid: Taurus, 1982.
- García-Pinto, Magdalena. «La identidad cultural de la vanguardia en Latinoamérica», en Mario A. Rojas y Roberto Hozven, eds. Pedro Lastra o la erudición compartida: Estudios de Literatura dedicados a Pedro Lastra. Puebla: Premia, 1988, pp. 229-235.
- Giordano, Jaime. Dioses, antidioses...: Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana. Santiago de Chile: LAR, 1987.
- Goic, Cedomil. Historia de la novela hispanoamericana. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- , «La périodisation dans l'histoire de la littérature hispanoaméricaine». Études littéraires (Quebec), VIII, 2-3 (1975), pp. 269-284.
- , Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Barcelona: Crítica, 1988. Tomo III.
- , y otros. «Crítica hispanoamericana: La cuestión del método generacional». Hispanamérica, IX, 27 (1980), pp. 47-67.
- Grünfeld, Mihai G. «Cosmopolitismo modernista y vanguardista: Una identidad latinoamericana divergente». Revista Iberoamericana, LV, 146-147 (1989), pp. 33-41.

INTI: Revista de literatura hispánica (Rhode Island), 18-19 (1983/1984). Número especial: «Catorce poetas hispanoamericanos de hoy».

Jiménez, José Olivio. Selección, prólogo y notas. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1973.

-----, «Los estilos poéticos y el problema de la modernidad en la lírica española contemporánea». Cuadernos Hispanoamericanos, C, 299 (1975), pp. 405-422.

-----, Selección, introducción y notas. Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana. Madrid: Hiperión, 1985.

-----, «Hacia la modernidad en la poesía modernista hispanoamericana». Cuadernos Hispanoamericanos, CXLII, 425 (1985), pp. 63-70.

-----, y Eugenio Florit. Ver Florit, Eugenio y José Olivio Jiménez.

Litvak, Lily, ed. El Modernismo. Madrid: Taurus, 1975.

Losada, Alejandro. «Bases para un proyecto de una historia social de la literatura en América Latina (1780-1970)». Revista Iberoamericana, XLVII, 114-115 (1981), pp. 167-188.

Marfany, Joan Lluys. «Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano». Cuadernos Hispanoamericanos, CXXVIII, 382 (1982), pp. 87-92.

Matamoro, Blas. «Modernos, modernidad y modernismo». Revista de Occidente, 86-87 (1988), pp. 25-39.

- Maturo, Graciela. "Apuntes sobre la transformación de la conciencia en la vanguardia hispanoamericana" en Fernando Burgos, ed. Prosa hispánica de vanguardia. Madrid: Orígenes, 1986, pp. 43-52.
- Mignolo, Walter D. «La figura del poeta en la lírica de vanguardia». Revista Iberoamericana, XLVIII, 118-119 (1982), pp. 131-148.
- Müller-Bergh, Klaus. «El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de las corrientes vanguardistas hispanoamericanas». Revista Iberoamericana, XLVIII, 118-119 (1982), pp. 149-176.
- Onís, Federico de. Antología de la poesía española e hispanoamericana. New York: Las Américas, 1961.
- Ortega, Julio. «La escritura de la vanguardia». Revista Iberoamericana, XLV, 106-107 (1979), pp. 187-198.
- , Selección, prólogo y notas. Antología de la poesía hispanoamericana actual. México: Siglo XXI, 1987.
- Osorio, Nelson. «Las ideologías y los estudios de la literatura hispanoamericana». Casa de las Américas, XVI, 94 (1976), pp. 63-75.
- , «Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano». Revista Iberoamericana, XLVII, 114-115 (1981), pp. 227-254.
- Ostria González, Mauricio. «Notas sobre la importancia de los entornos en la literatura hispanoamericana». Cuadernos Hispanoamericanos, CXXVII, 381 (1982), pp. 573-585.

- Pacheco, José Emilio. «Notas sobre la otra vanguardia». Revista Iberoamericana, XLV, 106-107 (1979), pp. 327-334.
- Paz, Octavio. «¿Poesía latinoamericana?» en El signo y el garabato. México: Joaquín Mortiz, 1973, pp. 153-165.
- Pérez, Alberto Julián. «La "enciclopedia" poética de Rubén Darío». Revista Iberoamericana, LV, 146-147 (1989), pp. 329-338.
- Pérus, Françoise. Literatura y sociedad en América Latina: El Modernismo. México: Siglo XXI, 1976.
- , Historia y crítica literaria. La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- Philips, Allen W. «Cuatro poetas hispanoamericanos entre el modernismo y la vanguardia». Revista Iberoamericana, LV, 146-147 (1989), pp. 427-449.
- Rivera-Rodas, Oscar. Cinco momentos de la lírica hispanoamericana: Historia literaria de un género. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1978.
- Rodríguez Padrón, Jorge. Selección y estudio preliminar. Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980). Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- Roy, Joaquín. «¿Hay un surrealismo hispanoamericano?». Cuadernos Hispanoamericanos, CXXVIII, 384 (1982), pp. 651-657.
- Sáinz de Medrano, Luis. Historia de la literatura hispanoamericana: Desde el Modernismo. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.

- Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Szabolcsi, Mikilós. «La "vanguardia" literaria y artística como fenómeno internacional». Casa de las Américas, XIII, 74 (1972), pp. 4-17.
- Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. 2a. ed. Madrid: Guadarrama, 1971. Tres tomos.
- Verani, Hugo J. Introducción y recopilación. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Roma: Bulzoni, 1986.
- Videla, Gloria. El ultraísmo: Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España. 2a. ed. Madrid: Gredos, 1971.
- Xirau, Ramón. Poesía iberoamericana contemporánea. México: Sep-Diana, 1979.
- Yurkievich, Saúl. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona: Barral, 1971.
- , Celebración del Modernismo. Barcelona: Tusquets, 1976.
- , «Los avatares de la vanguardia». Revista Iberoamericana, XLVIII, 118-119 (1982), pp. 351-366.

II. BIBLIOGRAFIA DE CARACTER ESPECIFICO

(En esta sección no se incluye el corpus bibliográfico de aquellas obras poéticas utilizadas en el análisis textual de la investigación. Esas obras, así como toda la información complementaria sobre cada uno de los poetas que se han tenido en cuenta en el estudio figuran en el Índice bibliográfico selectivo de la poesía de Costa Rica que integra el «Apéndice B» de este tomo.)

ESTUDIOS SOBRE LA POESIA DE COSTA RICA

- Albán, Laureano. Poesía contra poesía: Un bosquejo crítico de la poesía costarricense. San José: Líneas Vivas, 1970.
- Baeza Flores, Alberto. Evolución de la poesía costarricense: 1584-1977. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Barahona, Luis. «Notas para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica». Revista de Costa Rica, 5 (1974), pp. 39-56.
- , Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1982.
- Bolaños Ugalde, Luis. La trascendencia en la poesía de Costa Rica: De la época precolombina al presente. Tesis doctoral. University of Arizona, 1983.

- Bonilla, Abelardo. Historia y Antología de la Literatura Costarricense. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1957-1961. Dos tomos.
- , Historia de la literatura costarricense. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- Cabrera, Roberto et. al. Arte y crítica en el siglo XX. San José: Universidad Estatal a Distancia, 1986.
- Camacho, Jorge Andrés. «Aproximaciones críticas a un estudio de la metáfora en la poesía costarricense. Indicación metodológica». Revista Iberoamericana, LIII, 138-139 (1987), pp. 363-375.
- Chase, Alfonso. Prólogo y selección. Poesía contemporánea de Costa Rica. México: Secretaría de Educación Pública, 1967.
- , Selección. Poesía y gráfica contemporánea de Costa Rica. Pról. J. González. San José: Editorial Costa Rica, 1986.
- Duerrán, Carlos Rafael. Introducción y selección. Poesía contemporánea de Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- , «La nueva poesía costarricense (Notas al pie de una antología)». La Estafeta Literaria, 519 (1973), pp. 26-28.
- , «Poesía costarricense contemporánea». Cuadernos Hispanoamericanos, CI, 301 (1975), pp. 33-36.
- , «Notas para una reseña de la literatura costarricense». Letras (Heredia, Costa Rica), 2 (1979), pp. 187-220.

Echeverría, Carlos Francisco. Historia crítica del arte costarricense. San José: Universidad Estatal a Distancia, 1986.

Fernández, Máximo, comp. Lira Costarricense: Colección de composiciones de poetas de Costa Rica. San José: Tipografía Nacional, 1891-1891. Reimpresión, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1990. Tomos I y II.

González, Jézer. «Panorama de la poesía contemporánea en Costa Rica». Prólogo a Alfonso Chase, ed. Poesía y gráfica contemporánea de Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica, 1986. pp. IX-XVI.

Kargleder, Charles L. y Warren H. Mory. Bibliografía selectiva de la literatura costarricense. San José: Editorial Costa Rica, 1978.

Meza de Padilla, Rosario, comp. Antología de poetas costarricenses. San José: La Tribuna, 1946.

Monge, Carlos Francisco. La imagen separada: Modelos ideológicos de la poesía costarricense, 1950-1980. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984.

-----, «La escritura: pasión de la historia. La poesía contemporánea de Costa Rica». Revista Iberoamericana, LIII, 138-139 (1987), pp. 303-323.

-----, «Estudio preliminar» a Antología crítica de la poesía de Costa Rica: 1900-1990. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica (en prensa).

- Ory, Edmundo de. Los mejores poetas de Costa Rica. Prólogo Alejandro Alvarado Quirós. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1920.
- Ovares, Flora y Hazel Vargas. Trinchera de ideas: El ensayo en Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica, 1986.
- Revista Iberoamericana, LIII, 138-139 (1987). Número dedicado a la literatura de Costa Rica, dirigido por Juan Durán Luzio.
- Sandoval de Fonseca, Virginia. Resumen de Literatura Costarricense. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Segura Méndez, Manuel. La poesía de Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica, 1963.
- Sotela, Rogelio. Literatura costarricense: Antología y biografías. San José: Librería e Imprenta Lehmann, 1927.
- . Escritores de Costa Rica. San José: Lehmann, 1942.
- Valdeperas, Jorge. Para una nueva interpretación de la literatura costarricense. San José: Editorial Costa Rica, 1979.
- Zúñiga Díaz, Francisco, ed. El soneto en la poesía costarricense. San José: Universidad de Costa Rica, 1979.

Apéndice A

LOS POEMAS PARA LA EJEMPLIFICACION DEL ANALISIS TEXTUAL

Texto 1

De Roberto Brenes Mesén: EL AVE RARA

Un bosque virgen.

- Pendientes de cada árbol los enjambres
de verdes lenguas al rumor del viento
sollozando, murmuraban con su temblante acento
5 una dulcísima canción. Los pálidos estambres
bañados de perfume en las campánulas celestes
hablaban de su origen,
nacido en los ocultos deslices de las hojas.
Los pájaros agrestes,
10 tan solo los pájaros salvajes,
para escuchar su rústica armonía,
volaban en bandadas con sus brillantes trajes,
sin oír los acentos de las hojas
ni mirar en el seno de las flores,
15 entre el oro del polen, los idilios de amor de los insectos.

Pájaros salvajes, sordos i salvajes.

- Traída de las alas por el soplo de un destino
al bosque virgen vino
un ave rara.
20 En su vuelo sus ojos contemplaron espléndidos paisajes
i en su canto las notas de cristal de las distantes fuentes
fluían transparentes
como por cauces enarenados de oro.

- Aquella ave oyó las lenguas de la selva,
25 miró los troncos i las grandes lianas,
cantó en la madre selva,
i la oración del bosque, al declinar la tarde,
subía por la escala de sus trinos.
30 al infinito, al infinito azul. Clara
como un vaso de aire recogido en las alturas
se oyó la voz del ave rara,
i las bandas de pájaros salvajes
haciendo ruido con las notas duras
35 de sus gargantas, le formaron coro.

- Así como un tallo recto coronado de azucenas
en medio de ellos el ave rara levantó su canto;
se irguió mucho, mucho, tanto
que los pájaros sordos i salvajes
40 rompieron a sus arpas los cordajes
para azotar i desterrar al ave
cuya grave, profunda melodía
aquel pueblo de pájaros salvajes,
no entendía, no entendía.

Texto 2

De Rafael Estrada: «YO NO SE POR QUE A VECES»

Yo no sé por qué a veces
me pongo triste.
Me he asomado un momento
para ver la tarde:
5 el agua de la lluvia caía lentamente,
y allá lejos el sol encendía las nubes
tras los montes lejanos y azules;
ha pasado un carruaje,
ha pasado una niña,
10 ha pasado una vieja que llevaba un pañuelo
sobre la blanca testa,
se ha oído a lo lejos el pitazo de un tren...

Y yo he visto la tarde,
y he visto la lluvia,
15 y mis ojos han visto las miradas ardientes
de la niña que pasa,
y la figura escuálida de la vieja harapienta.

Y mi alma desde adentro
se ha puesto triste,
20 y mi pecho se ha turbado
y me he puesto a sollozar y a suspirar
amargamente...

Texto 3

De Isaac Felipe Azofeifa: VOZ ABSOLUTA

Fijo la exacta vigilia de esta noche.
 Me adelanto al recuerdo. Marco
 esta posesión con una fila de ángeles
 o señales de voz, fieles y simples.

- 5 Afirmo el aire amigo y el amor
 y quiero persistir en lo continuo
 y contenerme vivo en este ahora.
 Pero es que quién avanza en mí viviendo?
 Yo quiero detenerlo, asirlo, detenerlo.
 10 Ay, que fluye de mí, voy desangrándome
 sin regreso, sin voz, sin persistencia.

- El tiempo rueda en mí su desolado
 tren, al través de esta noche hacia la noche.
 El espacio decae, vacila, asusta su fantasma
 15 huyendo, deshaciéndose en instantes, arrastrado
 por la infinita ola sin regreso.

- Qué irremediable huida la de todo.
 Ríos adelantándose a su muerte.
 Pájaros precipitándose en la tierra.
 20 Mi corazón fluyendo muerte mía.
 Desesperadamente busco lo inmutable,
 fijo, esencial, eterno, lo inmutable.

- Sin embargo, qué luz de pronto enciende
 su fiel carbón, su brasa dulce.
 25 Como un ojo, como una inmóvil mirada, como una
 voz absoluta, como un dios,
 --Oh reposo, Oh silencio, Oh dominio
 en lo mudable, Oh libertad!
 la vida avanza haciéndose,
 30 de sí misma naciendo,
 entrecruzando venas de sangre, vino y agua,
 atando el aire al aire, uniendo,
 persistiendo sin fin sobre lo efímero,
 sobre la inútil siega de la muerte.

Texto 4

De Mario Picado: BORDE INICIAL

- Me anuncio reventado, anuente, conmovido,
 pudiera ser peldaño de nubes en caída.
 Alegre me convengo por ser lo que sería
 y acepto los caprichos, lo angosto, lo vacío.
- 5 Recuerdo lo distinto, lo absurdo, lo perenne.
 Trabajo en las esquinas de espumas ordinarias
 tirando unos centavos de luna a lo imposible
 y en álamos finales persisto antigua savia.
 Bautizo los declives--el agua a media asta--
- 10 Decido andar salivas y escupo soledades.
 Escribo sobre un labio caminos inasibles,
 me ahuyento convidado doblándome la sangre.
 No busco. Me detengo. Y cuento los olores
 que da mística larva de ardientes suavidades.
- 15 Distingo los conceptos en números de carne
 y juego con el naípe de risas amorales.
 En otros certifico arenas y ventanas
 y dejo de mi pecho sudar una corbata.
 Y soy entonces uno de tantos desiguales
- 20 que dejan un suceso colgando por la calle.
 Recibo lo que tengo al ser contra la hierba.
 Comparo lo que hay libre con todo lo que ha muerto.
 Recados son los sueños enviados por la prisa
 de andar siempre estrenando lugares y tamaños.
- 25 Celajes cabalgados, roperos aplaudidos.
 En marcha de cuchillos nacidos sin edades.
 Durmiendo luz cortada de dinamo aborigen
 resuelvo mis injertos de horarios inefables.

Texto 5

De Jorge Debravo: CANCION DIVINA

Yo quiero un pan, hermano, grande como las aguas de los
mares,
ancho como las grandes llanuras de la tierra,
espeso y generoso como una montaña.

5 Cuando encuentre ese pan correré por los campos,
recogeré a los hombres más tristes y más flacos
y los llevaré a todos a sentarse a mi mesa.

A grandes dentelladas comeremos el pan
y todo será amable debajo de los astros.
Despacio lo comeremos, porque ya no habrá prisa;
10 cada uno tendrá su parcela de pan, su calabazo de agua,
y ninguno la pena y ninguno la lágrima.

Después de la comida cantaremos canciones de alegría y
entusiasmo.

Y en todos los altares de los templos
pondremos un pedazo de pan fresco
15 y lo reconoceremos para siempre como el más tierno dios de
todas las edades.

Apéndice B

INDICE BIBLIOGRAFICO SELECTIVO DE LA POESIA DE COSTA RICA (1900-1990)

INDICE BIBLIOGRAFICO SELECTIVO
DE LA POESIA DE COSTA RICA (1900-1990)

El siguiente Indice bibliográfico ha sido elaborado por el autor de esta tesis, con dos propósitos. Uno: presentar una información básica sobre el tema al medio académico español. Dos: mostrar en la forma más precisa posible aquella información de la producción poética de Costa Rica hasta años recientes. Se han tenido en cuenta, como trabajos auxiliares, algunos otros Indices publicados previamente en Costa Rica, que por sus fechas de aparición ya es necesario poner al día. De ellos, los más importantes son el Indice bibliográfico de Costa Rica (1927-1935) de Luis Dobles Segreda; y la Bibliografía selectiva de la literatura costarricense (1978) de Charles L. Kargleder y Warren H. Mory.

Por razones materiales, se trata de un «Indice selectivo», que no pretende ser exhaustivo y se limita al género poético de la literatura costarricense. Se establece un ordenamiento alfabético por autor; para cada uno de ellos se presenta en orden cronológico la nómina de publicaciones de carácter poético; además, se ofrecen algunos estudios críticos en torno a su obra que se consideran importantes.

Acuña, José Basileo (1897)

EDICIONES

Quetzalcoat1: poema sagrado. San José: Imprenta Trejos, 1946.

Proyecciones: ofrendas a Dionisio y Apolo. San José: Imprenta Trejos, 1953.

Cantigas de recreación. San José: Imprenta Trejos, 1958.

Estampas de la India. San José: Imprenta Trejos, 1962.

Rapsodia de América. San José: Editorial Costa Rica, 1962.

Tres cantares. Prólogo Juan Manuel Sánchez. San José: Imprenta Trejos, 1964.

La Intfada: poema sagrado del sol. San José: Imprenta Lehmann, 1970.

El soneto interminable: sonetos de amor y senectud. San José: Imprenta Lehmann, 1971.

Entre dos mundos. San José: Imprenta Lehmann, 1971.

Simplemente poemas. San José: Editorial Costa Rica, 1979.

«Arpa Eolia» (poemas) en Repertorio Americano, VII, 4 (1981), pp. 7-27.

Rimas plebeyas. San José: Editorial Costa Rica, 1987.

(trad.) Los sonetos de William Shakespeare. San José: Editorial Costa Rica, 1988.

CRITICA

Batista González, María Cecilia. Elementos épico-líricos en el poema Quetzalcoat1 del escritor costarricense José Basileo Acuña. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1979.

Loaiza, Norma. «La última poesía de José Basileo Acuña».

Suplemento «Ancora» de La Nación, 16 marzo 1980, p. 6.

Martén, Teodoro. "Rapsodia de América". La Prensa Libre,
14 octubre 1965, p. 21.

Núñez, Francisco María. "Las cantigas de Acuña". Diario
de Costa Rica, 28 febrero 1958, p. 4.

Samper, Daniel. «La poesía auténtica debe tender hacia la
épica». La Nación, 26 febrero 1966, p. 36.

Agüero Chaves, Arturo (1907)

EDICIONES

Romancero tico. Prólogo Hernán Zamora Elizondo. San José:
Imprenta Trejos, 1940. 2a. ed. aumentada. San José:
Editorial Aurora Social, 1953. 3a. ed. San José:
Editorial Fernández-Arce, 1971. 4a. ed. San José:
Editorial Costa Rica, 1982.

CRITICA

Ferrero, Luis. «Arturo Agüero y el Romancero tico». Brecha,
VI, 1 (1961), pp. 17-19.

Aguilar, Marco (1944)

EDICIONES

Raigambres. Turrialba: s.e. [Biblioteca Líneas Grises],
1961.

Cantos para la semana. Turrialba: s.e. [Biblioteca Líneas
Grises], 1962.

Emboscada del tiempo. San José: Ediciones Zúñiga y Cabal, 1988.

CRITICA

Debravo, Jorge. «Poemas de Marco Aguilar». La República, 22 mayo 1966, p. 25.

Jaramillo, Nury de. «La poesía de vanguardia de Costa Rica». La Nación, 8 octubre 1964, p. 32.

Albán, Laureano (1942)

EDICIONES

Poemas en cruz. Turrialba: s.e. [Biblioteca Líneas Grises], 1962.

Este hombre. San José: Editorial Costa Rica, 1967.

Las voces. San José: Editorial Costa Rica, 1970.

Solamérica. San José: Ediciones Líneas Vivas, 1972. 2a. ed. [incluye Vocear la luz] San José: Editorial Costa Rica, 1977.

Chile de pie en la sangre. Prólogo Isaac Felipe Azofeifa. San José: Editorial Costa Rica, 1975.

Sonetos laborales. Prólogo Mario Picado. San José: Editorial Costa Rica, 1977.

Sonetos cotidianos. San José: Editorial Costa Rica, 1978.

La voz amenazada. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1980.

Herencia del otoño. Madrid: Rialp, 1980. 2a. ed. Prólogo Luis Rosales. San José: Editorial Costa Rica, 1980. 3a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1981.

Geografía invisible de América. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses, 1982. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

Autorretrato y transfiguraciones. León: Diputación Provincial de León, 1983. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1985.

El viaje interminable. San José: Editorial Costa Rica, 1983. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1983.

Aunque es de noche. Zaragoza: Gráficas Alcor, 1983. Edición especial, en formato de catroce carpetas. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1984.

Todas las piedras del muro. Jersusalem: Alfíl Publishing Ltd., 1988. Contiene versiones al inglés, francés y hebreo.

Infinita memoria de América. Madrid: Anaya (en prensa).

CRITICA

Amorós, Amparo. «Una metafísica del mito originario: la poesía de Laureano Albán». Revista Iberoamericana, LIII, 138-139 (1987), pp. 353-361.

Baeza Flores, Alberto. «El otoño de España, inspiración para un premio "Adonais" de poesía». Suplemento «Ancora» de La Nación, 16 marzo 1980, p. 4.

Barahona Jiménez, Luis. «Laureano Albán» en Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1982, pp. 144-147.

Chase, Alfonso. «Chile de pie en la sangre». Excelsior (San José), 10 enero 1976, sección III, p. 4.

Chaves Alfaro, Iris. La interoceptividad: paradigma fundamental en el universo semántico de Herencia del otoño. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1987. Aparece un extracto en Káñina (Universidad de Costa Rica), XII, 1 (1988), pp. 35-47.

Forknoff, Frederick H. y Scott O. McClitock. «La poética de la ausencia en Laureano Albán». Revista Iberoamericana, LIII, 138-139 (1987), pp. 331-351.

Garrido, Lenín. «La poesía de Laureano Albán». La Nación, 7 junio 1969, p. 40.

Monge, Carlos Francisco. «Los dos lados del fuego». Repertorio Americano, VII, 4 (1981), pp. 1-2 y 5.

-----, La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984, passim.

Mora Rodríguez, Arnoldo. «La poesía religiosa de Laureano Albán». Káñina, IX, 1 (1985), pp. 81-86.

Tovar, Enrique. «Laureano Albán: un poeta embriagado por el otoño». La Nación, 8 junio 1980, p. 5-B.

Alfaro Cooper, José María (1861-1939)

EDICIONES

Poesía. San José: J. García Monge, ed., 1913.

Viejos moldes. Prólogos Rafael Machado, José María Solano, Cesar Nieto, Luis Dobles Segreda, José María Zeledón y José Fabrio Garnier. San José: Imprenta Nacional, 1915.

La epopeya de la cruz. Prólogo Valeriano Fernández Ferraz y José J. Calderón. San José: Imprenta Nacional, 1921-1924.

Cantos de amor. San José: Imprenta Universal, 1926.

Orto y ocaso. San José: Imprenta Universal, 1936.

Altamirano, Carlos Luis (1934)

EDICIONES

Funeral de un sueño. San José: Imprenta Elena, 1958.

Enlace de gritos. San José: Imprenta Las Américas, 1962.

Alvarado, Miguel (1958)

EDICIONES

Insurrección de las cosas. San José: Editorial Costa Rica, 1981 (con Estación del asedio, de Miguel Fajardo).

Alvarez, Oscar (1950)

EDICIONES

Monasterios de vidrio. San José: Editorial Costa Rica, 1984.

Amighetti, Francisco (1907)

EDICIONES

Poesía. San José: Círculo de Amigos del Arte, 1936.

Francisco en Harlem. México: Galería de Arte Centroamericana, 1947. 2a. ed. en Francisco y los caminos, pp. 127-164.

Francisco y los caminos. San José: Editorial Costa Rica, 1963. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1980.

Francisco en Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica, 1966. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1972. 3a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1980.

Poesías. Selección Carlos Martínez Rivas. Prólogo Stefan Baciú. San José: Editorial Costa Rica, 1974. 2a. ed. [con el título Poesía] Prólogos S. Baciú y F. Tovar. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

CRITICA

Baciú, Stefan. «Francisco Amighetti, último poeta de la provincia latinoamericana», en Costa Rica en seis espejos. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1976, pp. 83-99.

----- . Francisco Amighetti. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1985.

Bolaños, Luis. «Francisco Amighetti: poesía y artes plásticas». Revista de Filología y Lingüística (Universidad de Costa Rica), XIII, 2 (1987), pp. 159-164.

Echeverría, Carlos Francisco. «Francisco Amighetti» en Ocho artistas costarricenses y una tradición. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1977, pp. 47-56.

Echeverría Loría, Arturo. «Con la poesía y la pintura de Francisco Amighetti». Brecha, I, 10 (1957), pp. 1-2.

Ferrero, Luis. «La poesía de Francisco Amighetti». Brecha, II, 3 (1957), pp. 16-19.

Herra, Rafael Angel. El desorden del espíritu: Conversaciones con Amighetti. San José: Universidad de Costa Rica, 1987.

Luján, Fernando. «Sobre nuestros poetas (A. J. Echeverría, C. L. Sáenz, A. Echeverría Loría, F. Amighetti)». Brecha, VI, 4 (1961), pp. 15-16.

Montero, Willy. «Amighetti expresionista». Repertorio Americano (tercera época), III, número especial (1976-1977), pp. 1-16.

Antillón, Ana (1934)

EDICIONES

Antro fuego. San José: Colección Oro y Barro, 1955. 2a. ed. ampliada. San José: Oro y Barro, 1990.

Demonio en caos. San José: Editorial Costa Rica, 1972.

CRITICA

Cabal, Antidio. «Antro fuego: poesía fuera de serie». Diario de Costa Rica, 16 octubre 1955, p. 13.

Chase, Alfonso. «Ana Antillón: un deambular de paso a paso». La Prensa Libre, 1 julio 1972, p. 8.

Fernández, Guido. «Antro fuego». Diario de Costa Rica, 24 abril 1955, p. 17.

Fernández, Victor Hugo. «El demonio en caos de Ana Antillón». La Nación, 13 diciembre 1990, Sección B, p. 10.

Garrido, Lenín. «Antro fuego». Diario de Costa Rica, 22 mayo 1955, p. 17.

Hurtado, Gerardo César. «Demonio en caos». La Prensa Libre, 26 mayo 1972, p. 8.

Tovar, Enrique. «Ana Antillón: poetisa que busca la poesía en alas del yoguismo». La República, 16 mayo 1971, p. 9.

Antillón, Juan (¿1940?)

EDICIONES

Isla. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1988.

Araya, Carlomagno (1897-1979)

EDICIONES

Primavera. San José: s.p.i., 1930.

Genit: sonetos, poemas breves, poemas fundamentales. San José: Imprenta Nascional, 1941.

Medallones. San José: Imprenta Española, 1943.

Dos poemas. San José: Imprenta Victoria, 1960.

La gruta iluminada. San José: Imprenta Metropolitana, 1962.

Los giróvagos del numen. San José: Imprenta Metropolitana, 1962.

Bandera y viento. San José: Imprenta Nacional, 1965.

Itabo. San José: Imprenta Nacional, 1967.

Cal. San José: Imprenta Nacional, 1970.

Ocarina. San José: Imprenta Nacional, 1974.

Poema octogenario. Heredia: Imprenta Sáenz Lobo, 1977.

CRITICA

Murillo, Mauro, «Carlomagno Araya», La República, 9 julio 1989, p. 13-A.

Arroyo, Jorge (1962)

EDICIONES

Para aprisionar nostalgias. Prólogo Mariamalia Sotela. San José: Editorial Costa Rica, 1984.

Cuerpo de mimbre. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1985.

Avila, Diana (1952)

EDICIONES

El sueño ha terminado. Prólogo Carmen Naranjo. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1976.

Contracanto. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1981.

Mariposa entre los dientes. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica (en prensa).

Azofeifa, Isaac Felipe (1909)

EDICIONES

Trunca unidad. San José: Colección Oro y barro, 1958.

Vigilia en pie de muerte. San Salvador: Ministerio de Educación, 1961. 2a. ed. en Poesía. San José: Editorial Costa Rica, 1972 [incluye Días y territorios]. 3a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1989.

Canción. Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1964. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1981.

Estaciones. San Salvador: Ministerio de Educación, 1967.

Días y territorios. San José: Editorial Costa Rica, 1969.

2a. ed. Poesía. San José: Editorial Costa Rica, 1972 [incluye Vigilia en pie de muerte]. 3a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1980.

Poesía: Vigilia en pie de muerte y Días y territorios. San José: Editorial Costa Rica, 1972.

Cima del gozo: pequeñas odas. San José: Editorial Costa Rica, 1974.

Cruce de vía. San José: Editorial Costa Rica, 1982.

CRITICA

Aguirre, Carlos Enrique. «Poesía y circunstancialidad: una aproximación a Días y territorios de Isaac Felipe Azofeifa». Repertorio Americano, VII, 3 (1981), pp. 5-10.

Arce, Fernando Arturo. «El nuevo libro de Isaac Felipe Azofeifa» (reseña de Cima del gozo). Repertorio Americano, I, 3 (1975), p. 18.

- Azofeifa, Isaac Felipe. «Mundo, vida y poesía o autolectura para explicarme». Revista de Filología y Lingüística (Universidad de Costa Rica), I, 2 (1975), pp. 3-28.
- Baeza Flores, Alberto. «Isaac Felipe Azofeifa: la importancia de su poesía» en Evolución de la poesía costarricense. San José: Editorial Costa Rica, 1978, pp. 149-168 y p. 398.
- Bolaños Ugalde, Luis. «Isaac Felipe Azofeifa» en La trascendencia en la poesía de Costa Rica: de la época precolombina al presente. Tesis doctoral. University of Arizona, 1983, pp. 367-400.
- Bonilla, María Rosa de. Estaciones de Isaac Felipe Azofeifa: Ensayo sobre la persistencia del soneto en la lírica de Occidente. San José: Universidad de Costa Rica, 1970.
- Camacho Ramírez, Jorge Andrés. «Una constante significativa en la poesía de Isaac Felipe Azofeifa». Estudios, II, 1 (1980), pp. 7-12.
- Herra Monge, Mayra. Ensayo de aplicación de un método semántico-estructural: Descripción isotópica de Cima del gozo. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1977.
- Láscaris, Constantino. «Conciencia dolorida: en torno a la poesía de Isaac Felipe Azofeifa». Brecha, V, 12 (1961), pp. 5-6.
- , «Isaac Felipe Azofeifa» en Desarrollo de las ideas filosóficas en Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica, 1964, pp. 570-572.

Miranda Hevia, Alicia, coord. y ed. El poeta por sí mismo: Isaac Felipe Azofeifa, Mía Gallegos, Carlos Francisco Monge. San José: Universidad de Costa Rica, 1990.

Monge, Carlos Francisco. La imagen separada: Modelos ideológicos de la poesía costarricense: 1950-1980. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984, passim.

Montes, Hugo. «Tres poetas costarricenses: Isaac Felipe Azofeifa» en Ensayos estilísticos. Madrid: Gredos, 1975, pp. 133-141.

Orantes, Alfonso. «Vigilia en pie de muerte». Brecha, VI, 3 (1961), pp. 17-19.

Ulloa Barrenechea, Ricardo. «Vigilia en pie de muerte de Isaac Felipe Azofeifa». Brecha, VI, 4 (1961), pp. 7-12.

Barahona, Macarena (1957)

EDICIONES

Contraatacando. San José: Editorial Costa Rica, 1980.

Resistencia. San José: Editorial Costa Rica, 1990.

Barboza, Nidia (1954)

EDICIONES

Las voces: nidos en las orejas del aire. San José: Editorial Costa Rica, 1980 (junto con Los hechos semejantes, de Gerardo Morales).

Hasta me da miedo decirlo. Prólogo Marta Trejos. San José:
Editorial Universitaria Centroamericana, 1987.

CRITICA

Mesén, Denis. «Las voces: nidos en las orejas del aire: o la belleza del lenguaje metafísico en la creación de lo poético». Aportes, I, 6 (1981), p. 27.

Sotela de Berrocal, Mariamalia. «Cuando en el ángulo convergen música, colores y palabras mágicas». Suplemento «Abanico» de La Prensa Libre, 27 febrero 1971, p. 2.

Bonilla, Ronald (1951)

EDICIONES

Viento dentro. San José: Ediciones Líneas Vivas, 1969.

Las manos de amar: 1967-1968. San José: Editorial Costa Rica, 1971.

Consignas en la piedra. San José: Editorial Territorio, 1973.

Sóñar de frente: 1971-1973. San José: Editorial Costa Rica, 1979.

CRITICA

Catania, Carlos. «Las manos de amar». La Nación, 18 enero 1972, p. 16.

Quesada Monge, Rodrigo. «Ronlad Bonilla: la belleza de la contradicción». Letras Nuevas (San José), 3 (1972), p. 4.

Tovar, Enrique. Entrevista. «Premios literarios se otorgan por razones extraliterarias». La República, 28 febrero 1971, p. 9.

Brenes Mesén, Roberto (1874-1947)

EDICIONES

El canto de las horas. San José: J. García Monge, editor. 1911.

En el silencio. San José: Imprenta Alsina, 1907.

Hacia nuevos umbrales. San José: Imprenta Alsina, 1913.

Voces del ángelus. San José: Ediciones El Convivio, 1916.

Pastorales y jacintos. San José: Ediciones El Convivio, 1917.

Los dioses vuelven. San José: Ediciones El Convivio, 1928.

En busca del Grial. Madrid: Editorial Hernando, 1935.

Poemas de amor y de muerte. San José: Imprenta Soley y Valverde, 1943.

Rasur o Semana de esplendor. San José: Imprenta Trejos, 1946. 2a. ed. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1987.

En casa de Gutenberg, banquete platónico y otros poemas. San José: Imprenta Tormo, 1945.

Antología poética. Claudia Cascante de Rojas, ed. San José: Ministerio de Educación Pública, 1959.

Antología poética. San José: Editorial Costa Rica, 1964.

Poesías de Roberto Brenes Mesén. Prólogo José Basileo Acuña. San José: Editorial Costa Rica, 1975. 1a. reimpresión, 1990.

(trad.) El pájaro azul, de Maurice Maeterlinck. San José: Imprenta Alsina, 1912.

CRITICA

Acuña, José Basileo. «Una imagen de don Roberto». Prólogo a Poesías de Roberto Brenes Mesén. San José: Editorial Costa Rica, 1975, pp. 7-28.

Camacho, Jorge Andrés. «Apuntes críticos sobre la poesía de Roberto Brenes Mesén: en busca de un esquema poético». Revista de Filología y Lingüística (Universidad de Costa Rica), I, 1 (1975), pp. 33-43.

Chamorro González, Faustino. «Semblanza de don Roberto Brenes Mesén». Letras (Heredia, Costa Rica), 15-17 (1986), pp. 7-19.

-----, «Acercamientos a la obra de Roberto Brenes Mesén». Revista Iberoamericana, LIII, 138-139 (1987), pp. 95-119.

Dengo Obregón, María Eugenia. En el pensamiento de Roberto Brenes Mesén. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1959.

-----, presentación y selección. Roberto Brenes Mesén. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1974.

Rocha Gutiérrez, Raúl. La influencia teosófica en la poesía de Roberto Brenes Mesén. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1976.

Varios. En torno a Roberto Brenes Mesén. Prólogo Fernando Volio Jiménez. San José: Ministerio de Educación Pública, 1974.

Vincenzi, Moisés. Principios de crítica: Roberto Brenes Mesén y sus obras. San José: Imprenta Minerva, 1918.

Cardona, Rafael (1892-1973)

EDICIONES

Oro de la mañana. Prólogo Ricardo Fernández Guardia. San José: Imprenta Falcó y Borrásé, 1916.

«Los medallones de la Conquista», en Athenea (San José), I, 14 (1918), pp. 289-298, con traducción al francés de A. Hazera.

Estirpe: loanza de una cultura. San José: Ediciones El Convivio, 1951.

Los héroes y las sombras. Separata de la revista Abside (México), XVIII, 2 (1954).

Obra poética. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973.

CRITICA

Marín Cañas, José, «Rafael Cardona, poeta», La Nación, 9 febrero 1973, p. 15.

Pacheco, León, «Rafael Cardona», La Nación, 6 febrero 1973, p. 15.

-----, Ensayos sobre el poeta Rafael Cardona: su personalidad. San José: Imprenta Greñas, 1919.

Picado, Mario. «Rafael Cardona, un escultor de la poesía».

La Prensa Libre, 2 noviembre 1973, p. 7.

Segura Méndez, Manuel. «Las piedras preciosas de Rafael

Cardona». La Nación, 3 setiembre 1957, p. 8.

Rodríguez Calderón, Justino. El modernismo en la obra poé-

tica de Rafael Cardona. Tesis. Universidad de Costa

Rica, 1978.

Cardona Peña, Alfredo (1917)

EDICIONES

El mundo que tú eres. México: Imprenta Universitaria, 1944.

2a. ed. México: Editorial Novaro, 1969. 3a. ed. San

José: Editorial Costa Rica, 1983.

Valle de México. México: Editorial Cultura, 1949.

Poemas numerales: 1944-1948. Prólogo Enrique González

Martínez. Guatemala: Ministerio de Educación Pública,

1950.

Bodas de tierra y mar. Prólogo Andrés Henestrosa. México:

Gráfica Panamericana, 1950.

Los jardines amantes. Prólogo Francisco Giner de los Ríos.

México: Editorial Cultura, 1952.

Primer paraíso: crónica en verso. México: Editorial Los

Presente, 1955. 2a. ed. (junto con Poema del retorno)

San José: Editorial Costa Rica, 1976.

Poema nuevo. Separata de Cuadernos Americanos, XIV, 1

(1955), pp. 233-256.

Lectura de Dante: poema. Montevideo: Cuadernos Julio Herrera y Reissig, 1958.

Poesía de pie. México: Ediciones de Andrea, 1959.

Mínimo estar. Separata de Cuadernos Americanos (México), 1959.

Oración futura. Separata de la revista Ecuador: Revista de Poesía Universal (México), 1959.

Poema a la juventud. Separata de Ecuador: Revista de Poesía Universal (México), 1960.

Poema del retorno. México: Ediciones Ecuador, 1962. 2a. ed. (junto con Primer paraíso) San José: Editorial Costa Rica, 1976.

Lectura de mi noche. San José: Ediciones L'Atelier, 1963.
Cosecha mayor: 1944-1964. San José: Editorial Costa Rica, 1964.

Confín de llamas. Prólogo Jaime Torres Bodet. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

Asamblea plenaria. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976.
2a. ed. aumentada. San José: Editorial Costa Rica, 1981.

Trampa al olvido. San José: Editorial Costa Rica, 1978.

Anillos en el tiempo. San José: Editorial Costa Rica, 1980.

Viñetas terminales. México: Joaquín Mortiz, 1987.

CRITICA

Baeza Flores, Alberto. «Alfredo Cardona Peña, un escritor hacia el siglo XXI». Suplemento «Ancora» de La Nación, 25 mayo 1975, p. 5.

Chase, Alfonso, «Reunido azar de Cardona Peña» [sobre Trampa al olvido], La Prensa Libre, 13 febrero 1979, p. 7.

Duverrán, Carlos Rafael. «Luminosidad y movimiento en la poesía de Alfredo Cardona Peña». La Prensa Libre, 26, 27, 28 abril y 2 mayo 1961, p. 2-A.

Echeverría Loría, Arturo. «Alfredo Cardona Peña en sus libros». Repertorio Americano, XLIX, 8 (1956), pp. 121-122.

Lindo, Hugo. «Dueño de los jardines amantes». Además, 112, 12 agosto 1954.

Zardoya, Concha. «Los jardines amantes de Alfredo Cardona Peña». Repertorio Americano, XLVIII, 13 (1954), p. 201.

Centeno Güell, Fernando (1908)

EDICIONES

Lirios y cardos. Prólogo Carlos Luis Sáenz. San José: Imprenta La Tribuna, 1926.

Carne y espíritu. Prólogo A. Mediz Bolio. San José: Talleres Gráficos La Tribuna, 1928.

Poesía. Complicación de G. Ramos et. al. San José: Imprenta La Tribuna, 1928.

Signo y mensaje. San José: Ediciones del Repertorio Americano, 1950.

Rapsodia de Aglae, Andromos. San José: Editorial El Cuervo, 1950.

Evocación de Xande: Elegía en cuatro tiempos. San José:
Ediciones del Repertorio Americano, 1950. 2a. ed. vid.
Poesía y pensamiento.

El ángel y las imágenes. San José: Imprenta Española, 1953.
2a. ed. vid. Poesía y pensamiento.

Ensayos poemáticos. San José: Centro Médico, ¿1960?,
editado en forma de separatas. 2a. ed. México:
Editorial América Nueva, 1961. 3a. ed. San José:
Antonio Lehmann, 1972, 4a. ed. San José: Editorial
Costa Rica, 1980.

Las danzas de Job. Prólogo Constantino Láscaris. San José:
Editorial Costa Rica, 1977.

Fábula del bosque. Prólogo Alberto F. Cañas. San José:
Editorial Costa Rica, 1974. 2a. ed. San José:
Editorial Costa Rica, 1976.

Intima búsqueda. San José: Publicaciones de la Universidad
de Costa Rica, 1975.

La estrella en el agua. Trigo segado. San José: Editorial
Costa Rica, 1985.

Poesía y pensamiento. Prólogo Abel Pacheco. San José:
Universidad de Costa Rica, 1989 (recopilación de
Evocación de Xande, El ángel y las imágenes, Las danzas
de Job, La estrella en el agua, Trigo segado, El vuelo
y las raíces).

CRITICA

Azofeifa, Isaac Felipe. «Fernando Centeno, un poeta dueño
de su voz». Diario de Costa Rica, 25 junio 1950.

- Burdiel de las Heras, Mary Cruz. «Las raíces culturales de los Ensayos poemáticos de Centeno Güell». Revista de la Universidad de Costa Rica, 34 (1972), pp. 13-24.
- Cardona Peña, Alfredo. «El ángel y las imágenes». Repertorio Americano, XLVIII, 4 (1953), p. 58.
- Ossa, Carlos de la, «La orientación platonizante en la poesía de Fernando Centeno Güell», La Nación, 23 diciembre 1973, p. 3-B.
- Sáenz, Carlos Luis. «El ángel y las imágenes». Repertorio Americano, XLVIII, 9 (1953), p. 142.
- , «Evocación de Xande». Repertorio Americano, XXX, 14 (1950), p. 218.
- Sasso Centeno, Herberth. El pensamiento filosófico-antropológico en la obra poética de Fernando Centeno Güell. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1975.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo. «Ensayos poemáticos de Fernando Centeno». Brecha, VI, 1 (1961), pp. 1-4.
- Vives, Lorenzo. «El mensaje de Fernando Centeno». Repertorio Americano, XXXII, (1951), p. 151.

Cortés, Carlos (1962)

EDICIONES

- Erratas advertidas. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1986.
- Los pasos cantados. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1987.

Salomé descalza. Con reproducciones gráficas de Rodolfo Stanley, y versión al inglés de Víctor Hugo Fernández. San José: s.p.i., s.f. [1989].

¡El amor es esa bestia platónica! Prólogos Isaac Felipe Azofeifa y Jose Koser. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia (en prensa).

Charpentier, Jorge (1933)

EDICIONES

Diferente al abismo. Prólogo Eugenio de Bustos Tovar. Madrid: Editorial Paraninfo, 1955.

Poemas para dormir a un niño blanco que dijo que no. Cartagena (Valencia): Editorial Baladre, 1959.

-----, et. al. Después de la memoria y lo posible. Madrid: Editorial Areyto, 1961, pp. 5-28.

Rítmico salitre. Prólogo Constantino Láscaris. San José: Editorial Costa Rica, 1968.

Poemas de la respuesta. San José: Editorial Costa Rica, 1977.

La tercera alegría. Separata de la revista Letras (Heredia, Costa Rica), 1 (1979), pp. 121-130.

Donde duerme la mariposa. San José: Mesén Editores, 1981.

Tú tan llena de mar y yo con un velero. Prólogo Carlos Francisco Monge. San José: Editorial Costa Rica, 1984.

Diferente al abismo y otros poemas [antología]. Prólogos Alfonso Chase y Víctor Hugo Fernández. San José: Editorial Costa Rica, 1989.

CRITICA

Acuña, José Basileo. «Poemas de la respuesta de Jorge Charpentier». Repertorio Americano, III, número especial (1976-1977), p. 106.

Alperi, Víctor. «La poesía de Jorge Charpentier». Brecha, IV, 6 (1960), p. 13.

Monge, Carlos Francisco. «Jorge Charpentier: La pasión inconclusa». Boletín Literario de la Editorial Costa Rica, 14 (1985), p. 4.

Chase, Alfonso (1945)

EDICIONES

Los reinos de mi mundo. San José: Editorial Costa Rica, 1966. 2a. ed. (incluida en Obra en marcha) San José: Editorial Costa Rica, 1982.

Arbol del tiempo. San José: Editorial Costa Rica, 1967.

Cuerpos. San José: Editorial Costa Rica, 1972.

El libro de la patria: 1970-1972. San José: Editorial Costa Rica, 1976.

Los pies sobre la tierra. San José: Mesén Editores, 1978.

Obra en marcha: 1965-1980. San José: Editorial Costa Rica, 1982.

El tigre luminoso. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

La pajarita de papel. San José: Editorial Costa Rica, 1988.

Entre el ojo y la noche: 1983-1985. San José: Editorial Costa Rica, 1990.

CRITICA

- Arce A., Manuel. «El libro de la patria: un hito en la evolución poética de Alfonso Chase». Repertorio Americano, VIII, 1 (1981), pp. 1-4.
- Azofeifa, Isaac Felipe. «El cuerpo como objeto en la poesía de Alfonso Chase». La República, 4 agosto 1972, p. 32.
- Baeza Flores, Alberto. «La poesía de Alfonso Chase». Diario de Costa Rica, 1 agosto 1972, p. 13.
- Cardona Peña, Alfredo. «Cuerpos: último libro de Alfonso Chase». La República, 28 mayo 1972, p. 8.
- Escoto, Julio. «La visión de mundo en Los pies sobre la tierra de Alfonso Chase». Repertorio Americano, VIII, 1 (1981), pp. 9-12.
- Kalina de Pisk, Rosita. «La paradoja como elemento unificador en El tigre luminoso, de Alfonso Chase». Káñina, VII, 2 (1983), pp. 39-42.
- Monge, Carlos Francisco. La imagen separada. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984, passim.
- Picado G., Manuel. «Elocuencia de tigre». Revista Iberoamericana, LIII, 138-139 (1987), pp. 487-492.
- Simón Pelegrí, Alfonso. «El libro de la patria de Alfonso Chase». Poesía hispánica, 296 (1977), pp. 6-7.
- Umaña, José Otilio. «La presencia de lo sexual en "Fin de fiesta" de Alfonso Chase». Káñina, VII, 1 (1983), pp. 31-33.

Chavarría, María Gabriela (1961)

EDICIONES

Cuerpos abandonados. San José: Editorial Costa Rica, 1982.

Cantares de la tierra. Prólogo María Rosa de Bonilla. San José: Editorial Costa Rica, 1986.

Chavarría, Lisímaco (1878-1913)

EDICIONES

[Chavarría, Rosa de] Nómadas. Prólogo Antonio Zambrana. San José: Imprenta Nacional, 1904.

[Chavarría, Rosa de] Orquídeas. Prólogo José María Zeledón. San José: Imprenta Alsina, 1904.

Desde los Andes. Prólogo Justo Antonio Facio. San José: Imprenta Alsina, 1907.

Añoranzas líricas: poema vivido. San José: Imprenta Alsina, 1908.

Manojo de guarías. Prólogo Modesto Martínez. San José: Imprenta Moderna, 1913.

Palabras de la momia. San José: Imprenta Alsina, 1919.

Poesías. Prólogos de Rogelio Sotela, Julián Marchena y Jorge Suárez F. San José: Imprenta Nacional, 1940.

Tres poemas. San José: Imprenta Borrásé, 1964.

Poesías escogidas. Selección, prólogo y notas Alfonso Chase. San José: Editorial Costa Rica, 1976.

CRITICA

Aglietti, Franklin, «Lisímaco: insigne poeta que parecía olvidado», Excelsior, 10 diciembre 1976, p. 2.

Altamirano, Carlos Luis, «El mensaje de Lisímaco Chavarría»,
La Nación, 18 diciembre 1989, p. 2-D.

Araya Coronado, María Isabel. Biografía y obra de Lisímaco Chavarría. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1950.

Chase, Alfonso. «Introducción» a Poesías escogidas. San José: Editorial Costa Rica, 1976, pp. 9-23.

Ferrero Acosta, Luis. «Lisímaco Chavarría». Suplemento «Ancora» de La Nación, 21 mayo 1978, p. 9.

Debravo, Jorge (1938-1967)

EDICIONES

Milagro abierto. Turrialba: s.e., 1959. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1969 (incluye los libros publicados por el autor desde 1958 a 1965).

Bestiecillas plásticas. Turrialba: s.e., 1960.

Consejos para Cristo al comenzar el año y otras especies de poemas. Turrialba: Biblioteca Líneas Grises, 1960. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1985.

Devocionario del amor sexual. San José: Biblioteca Líneas Grises, 1963.

Poemas terrenales. Turrialba: s.e., 1964.

Digo. Turrialba: s.e., 1965. 2a. ed., con Consejos para Cristo al comenzar el año. San José: Editorial Costa Rica, 1985.

Nosotros los hombres. Prólogos Arturo Echeverría Loría y José León Sánchez. San José: Editorial Costa Rica, 1966. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1979. 5a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1989.

Canciones cotidianas. San José: Editorial Costa Rica, 1967. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1977.

Milagro abierto. San José: Editorial Costa Rica, 1969. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1977 (incluye los libros publicados entre 1958 y 1965).

Los despiertos. San José: Editorial Costa Rica, 1972. 4a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1989.

Vórtices. San José: Editorial Costa Rica, 1975. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1977.

Antología mayor. Prólogo y selección Joaquín Gutiérrez. San José: Editorial Costa Rica, 1974. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1977.

Otras cosas recogidas de la tierra. Prólogo Isaac Felipe Azofeifa. San José: Editorial Costa Rica, 1981.

Guerrilleros. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1987.

El grito más humano. Prólogo Margarita Salazar. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1990.

CRITICA

Alfaro Aguilar, Vilma. Algunos rasgos poéticos empleados por Jorge Debravo para la expresión de la polaridad poseedores/desposeídos en Nosotros los hombres. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1978.

- Baciu, Stefan. «Jorge Debravo: el arte de sollozar», en Costa Rica en seis espejos. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1978, pp. 103-120.
- Calvo Fajardo, Yadira. Poesía en Jorge Debravo. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1980.
- Cordero Elizondo, Abdenago. Justicia y utopía en Nosotros los hombres de Jorge Debravo: una lectura semántico-estructural. Tesis. Universidad de Costa Rica (Centro Universitario de Occidente), 1978.
- Montes, Hugo. «Tres poetas costarricenses: Jorge Debravo», en Ensayos estilísticos. Madrid: Gredos, 1975, pp. 127-133.
- Ortiz, María Salvadora. «La fraternidad del yo lírico en Canciones cotidianas, poemario de Jorge Debravo». Revista de Filología y Lingüística (Universidad de Costa Rica), XIII, 1 (1987), pp. 31-45.
- Picado, Manuel. «Trayectoria poética de Jorge Debravo». Revista de Filología y Lingüística (Universidad de Costa Rica), I, 1 (1975), pp. 7-13.
- Rodríguez, Carlos Eduardo. «La comunicación y la poesía directa en Nosotros los hombres». Crátera (Universidad de Costa Rica), I, 4 (1967), pp. 39-41.

Delgado, Francisco (1952)

EDICIONES

Canciones de exterminio. Heredia: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1984.

Dobles, Julieta (1943)

EDICIONES

Reloj de siempre. Prólogo Rodrigo Quirós. San José: Ediciones Líneas Vivas, 1965.

El peso vivo. San José: Editorial Costa Rica, 1968. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1976.

Los pasos terrestres. Prólogo Laureano Albán. San José: Editorial Costa Rica, 1976.

Hora de lejanías: 1979-1981. Madrid: Ediciones Rialp, 1982. 2a. ed. Prólogo Rafael Morales. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

Los delitos de Pandora. San José: Editorial Costa Rica, 1987.

Una viajera demasiado azul. Jerusalem: La Semana Publicaciones Ltda., 1990.

Amar en Jerusalén. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia (en prensa).

CRITICA

Aguilar Zúñiga, Thais. «Julieta Dobles: En nombre de la mujer». La Nación, 6 julio 1986, p. 2-D.

Aguirre Gómez, Carlos Enrique. «El sentido lírico de Los pasos terrestres de Julieta Dobles». Repertorio Americano, II, 3 (1976), pp. 15-22.

Barahona Jiménez, Luis. Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1982, pp. 147-148.

- Cortés, Carlos. «Julietta Dobles: En los hilos de la insaciable vida». La Nación, 24 junio 1990, p. 3-D.
- Marín González, Mario Alberto, «La dimensión poética de Julietta Dobles», La Nación, 7 mayo 1983, p. 24-B.
- Rothe de Vallbona, Rima, «Los delitos de Pandora», La Nación, 26 febrero 1989, pp. 1-D y 3-D.

Duverrán, Carlos Rafael (1935)

EDICIONES

- Paraíso en la tierra. San José: Editorial Librería Universitaria, 1953.
- Lujosa lejanía. San José: Imprenta Tipográfica Comercial, 1958.
- Angel salvaje: 1955-1956. San José: Editorial Aurora Social, 1959.
- Poemas del corazón hecho verano y Tiempo delirante. San José: Imprenta Metropolitana, 1963.
- Vendaval de tu nombre: poema a Rubén Darío. Prólogo Luis Ferrero Acosta. San José: Ministerio de Educación Pública, 1967.
- Estación de sueños. San José: Editorial Costa Rica, 1970.
- Redención del día. San José: Ediciones El Azafrán, 1971.
- Criaturas en la luz. Málaga: Curso Superior de Filología de Málaga, 1973.
- Tiempo grabado. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1981.

CRITICA

Azofeifa, Isaac Felipe. «Duverrán, poeta fiel a su voz».

Universidad, 15-21 marzo 1971, p. 2.

Barahona Jiménez, Luis. «Carlos Rafael Duverrán» en Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica.

San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1982, pp. 135-140.

Cardona Peña, Alfredo. «Duverrán, gran poeta joven».

Brecha, II, 9 (1958), p. 10.

Del Villar, Arturo. «Redención del día de Carlos Rafael Duverrán». Poesía hispánica, 248 (1973), pp. 13-14.

Monge, Carlos Francisco. «Sueños y realidades» [sobre Estación de sueños]. La Nación, 14 marzo 1973, p. 16.

Ortega Castro, Gustavo Adolfo. «Carlos Rafael Duverrán y la poesía costarricense». Orbe, XXIII, 133 (1960).

Picado Umaña, Mario. «Lujosa lejanía de Carlos Rafael Duverrán». Brecha, II, 9(?) (1958), pp. 10-11.

Salazar Valverde, María Nelly. El dinamismo expresivo en cuatro poemas de la obra Poemas del corazón hecho verano y Tiempo delirante de Carlos Rafael Duverrán.

Tesis. Universidad de Costa Rica, 1977.

Ulloa Barrenechea, Ricardo. «Ángel salvaje de Carlos Rafael Duverrán». Brecha, V, 8 (1961), pp. 9-10.

Echeverría, Aquileo J. (1866-1909)

EDICIONES

Concherías. San José: Imprenta Nacional, 1905. 2a. ed.
Prólogo Rubén Darío. Barcelona: Imprenta Elzeviriana
de Borrás y Mestres, 1909. 3a. ed. corregida. San
José: Imprenta María V. de Lines, 1927. 4a. ed.
Prólogo Georgina Ibarra Bejarano. Guatemala: Tipografía
Nacional, 1948.

Concherías, romances, epigramas. Estudio crítico-biográfico
Georgina Ibarra Bejarano. San José: Editorial
Universitaria, 1950.

Concherías, romances, epigramas y otros poemas. Edición y
prólogo Arturo Agüero Chaves. San José: Antonio
Lehmann, 1964.

Concherías. Prólogo Joaquín Gutiérrez. San José: Editorial
Costa Rica, 1973.

CRITICA

Duverrán, Carlos Rafael. «El garbo del desgaire: las
Concherías de Aquileo Echeverría». Revista Iberoame-
ricana, LIII, 138-139 (1987), pp. 9-26.

Robles Mohs, Ivonne. «Caracterización semántico-estructural
de Concherías». Káñina, X, 2 (1986), pp. 9-15.

Echeverría Loría, Arturo (1909-1966)

EDICIONES

Poesías. San José: Ediciones Suplemento, 1937.

Juan Rafael Mora, el héroe y su pueblo. San José: Ediciones L'Atelier, 1956. 2a. ed. Prólogo Alberto F. Cañas. San José: Ediciones L'Atelier, 1964.

Fuego y tierra. Prólogo Alfredo Cardona Peña. San José: Ediciones L'Atelier, 1963.

Himno a la esperanza. Prólogo Arturo Agüero. San José: Ediciones L'Atelier, 1964. 2a. ed. San José: Universidad de Costa Rica, 1972.

Elegía en una lágrima. México: Suplemento Ecuador O O'O, 1965.

Elegía desastillada. San José: Imprenta Elena, 1966.

CRITICA

Agüero, Arturo. «Acotación marginal» a Himno a la esperanza. San José: Ediciones L'Atelier, 1964, pp. 7-8.

Azofeifa, Isaac Felipe. «Lo telúrico en la poesía de Arturo Echeverría». La Nación, 8 octubre 1966, p. 37.

Barahona Jiménez, Luis. «Arturo Echeverría Loria» en Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1982, pp. 113-117.

Bolaños, Luis. «La poesía de la esperanza: Arturo Echeverría Loria». Revenar (San José), VI, 12 (1986/1987), pp. 57-60.

Cartín de Guier, Estrella. «Arturo Echeverría y su Himno a la esperanza». Revista de la Universidad de Costa Rica, 34 (1972), pp. 25-41.

Herra, Rafael Angel. «Himno a la esperanza», La Nación, 9 julio 1965, p. 29.

Luján, Fernando. «Sobre nuestros poetas (A. J. Echeverría, C. L. Sáenz, A. Echeverría Loria, F. Amighetti)». Brecha, VI, 4 (1961), pp. 15-16.

Estrada, Rafael (1901-1934)

EDICIONES

Huellas. Prólogo Moisés Vincenzi. San José: Editorial Borrásé, 1923.

Viajes sentimentales. Prólogo Carlos Luis Sáenz. San José: Imprenta Trejos, 1924.

Canciones y ensayos. San José: Imprenta Alsina, 1929.

Obra poética. Prólogo Carlos Luis Sáenz. San José: Editorial Costa Rica, 1982.

CRITICA

Fernández Lobo, Mario. «Las ideas estéticas de Rafael Estrada». Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, II, 6 (1959). pp. 55-57.

Ferrero Acosta, Luis. «Rafael Estrada». Brecha, II, 11 (1958), pp. 1-4.

Vargas Villalta, María Julia. La personalidad y la poesía de Rafael Estrada. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1957.

Vincenzi, Moisés. «La estética de Rafael Estrada», prólogo a Sobre los estudios estéticos, de Rafael Estrada. San José: Imprenta Alsina, 1926.

Fajardo, Miguel (1956)

EDICIONES

Urgente búsqueda. Prólogo Alberto Baeza Flores. San José: Editorial Costa Rica, 1981.

Estación del asedio. San José: Editorial Costa Rica, 1981
[Con Insurrección de las cosas, de Miguel Alvarado].

Extensión del agua. Prólogo Juan Frutos Verdesia. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1981.

Algo tan grave. Santo Domingo (República Dominicana): Separata de la Revista Análisis, VI, 69-70 (1982), pp. 37-42.

Parte del fuego. Santo Domingo (República Dominicana): Separata de la Revista Análisis, VII, 77 (1983), pp. 31-36.

Nosotros del mundo. Málaga: Separata de la Revista Corona del Sur, IV, 42 (1983).

Sólo la noche. San José: Ministerio de Educación Pública, 1989.

Esta tierra amarra los pies. San José: Ednass (en prensa).

CRITICA

Alberdi, Pilar. «Parte del fuego: la llama que abrasa».

La Religión (Caracas), 21 marzo 1984, p. 10.

Amber, Angeles. «Algo tan grave y Parte del fuego». La República, 5 octubre 1983, p. 33.

Baeza Flores, Alberto. «La búsqueda en la poesía de Miguel Fajardo». Káñina, IV, 1 (1980), pp. 1-2.

Gerón, Cándido. «La pluralidad poética de Miguel Fajardo».

El Nacional de ahora (República Dominicana), 1 julio 1983, p. 4.

Rafide Betarce, Matías. «Miguel Fajardo ante la crítica hispanoamericana». Análisis (República Dominicana), 70 (1982), pp. 28-30.

Fernández, Janina (1945)

EDICIONES

Biografía de una mujer. Prólogo Carmen Naranjo. San José: Editorial Costa Rica, 1978.

Certeza. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982.

Fernández, Guillermo (1962)

EDICIONES

La mar entre las islas. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

Fernández, Víctor Hugo (1955)

EDICIONES

Calicantos. San José: Mesén Editores, 1982.

Gallegos, Mía (1953)

EDICIONES

Golpe de albas. San José: Editorial Costa Rica, 1977 [con Poemas para un día cualquiera, de Ana Istarú].

Los reductos del sol, San José: Editorial Costa Rica, 1985.

El claustro elegido, Prólogo Myriam Bustos Arratia. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1989.

CRITICA

Baeza Flores, Alberto. «El golpe de albas». Suplemento «Ancora» de La Nación, 6 agosto 1978, p. 14.

Bolaños, Luis. «Lectura mítica de Asterión, de Mía Gallegos», en Juana Alcira Arancibia, ed. Evolución de la literatura femenina de Latinoamérica: Siglo XX. San José: II Simposio Internacional de Literatura, 1987. Tomo II, pp. 91-101.

Cortés, Carlos, «Mía Gallegos: entre el Minotauro y el arcángel», La Nación, 2 marzo 1986, pp. 2-D y 4-D.

Marín, Mario Alberto, «Mía: la mujer y sus reductos», La Nación, 29 enero 1986, p. 2-B.

Marín Cañas, José. «Sobre Golpe de Albas». Suplemento «Ancora» de La Nación, 21 mayo 1979, p. 3.

Miranda Hevia, Alicia, coord. y ed. El poeta por sí mismo: Isaac Felipe Azofeifa, Mía Gallegos, Carlos Francisco Monge. San José: Universidad de Costa Rica, 1990.

Garnier, Leonor (1945)

EDICIONES

[Soley, Leonor] Líneas hacia la soledad. San José: Talleres Antonio Lehmann, 1970.

De las ocultas memorias. San José: Editorial Costa Rica, 1974.

Los sueños recobrados. San José: Editorial Costa Rica, 1976.

Otra noción de la verdad. San José: Mesén Editores, 1979.

Agua de cactus. San José: Editorial Costa Rica, 1985.

Gil Salas, Erick (1955)

EDICIONES

Poemas al recuerdo. Turrialba: Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas, 1970.

Cantovivo. Turrialba: Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas, 1973.

Contracanto. Turrialba: Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas, 1975.

Estrecho itinerario de las cosas. Prólogo Isaac Felipe Azofeifa. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1983.

Biografía clandestina de un espejo. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1990.

CRITICA

Delgado Jiménez, Francisco. «Erick Gil Salas y la poesía de la esperanza». La Nación, 22 junio 1983, p. 3-A.

Ramos, Miguel Arturo, «El Estrecho itinerario de las cosas», La República, 25 marzo 1984, p. 12.

González Zeledón, Manuel (1864-1936)

EDICIONES

Oda a Costa Rica. San José: Imprenta Alsina, 1929.

Grütter, Virginia (1929)

EDICIONES

Dame la mano. San José: Editorial L'Atelier, 1954. 2a. ed.

San José: Editorial Costa Rica, 1990.

Poesía de este mundo. San José: Editorial Costa Rica, 1973.

Cantos de cuna y de batalla. San José: Editorial Costa Rica
(en prensa).

CRITICA

Parrilla, Santos. «El libro de Virginia Grütter». La Nación, 18 febrero 1954, p. 4.

Pérez Chaverri, Allen. «Dame la mano. Un libro de Virginia Grütter». La República, 20 enero 1954, p. 7.

Tovar, Enrique. «Dame la mano, de Virginia Grütter». La Nación, 28 setiembre 1990, sección B, p. 14.

Vallbona, Rima (de). «Trayectoria actual de la poesía femenina en Costa Rica. Antipoesía: Virginia Grütter». Káñina, II, 3-4 (1978), pp. 15-19.

Gutiérrez, Joaquín (1918)

EDICIONES

Poesía. San José: Imprenta Soley y Valverde, 1937.

Jicaral. San José: Imprenta Soley y Valverde, 1938.

Te conozco mascarita. Santiago de Chile: s. e., 1973. 2a. ed. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1981. 1a. reimpression, 1985.

Hurtado, Gerardo César (1949)

EDICIONES

Verano luminoso. San José: Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1973.

Como en el primer día sobre la tierra. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1981.

La faena inextinguible. San José: Editorial Costa Rica (en prensa).

Istarú, Ana (1960)

EDICIONES

Palabra nueva. San José: Trejos Hermanos, 1975.

Poemas para un día cualquiera. San José: Editorial Costa Rica, 1977 [Con Golpe de albas, de Mía Gallegos].

Poemas abiertos y otros amaneceres. San José: Editorial Costa Rica, 1980.

La estación de fiebre. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1983. 2a. ed. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1984. 3a. ed. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1986; y Madrid: Ediciones Torremozas, 1986.

La muerte y otros efímeros agravios. San José: Editorial Costa Rica, 1989.

CRITICA

Aguilar Gutiérrez, Alma Rosa y Katia Benavides Romero. «La estación de fiebre: dificultades de un discurso erótico». Letras (Heredia, Costa Rica), 18-19 (1986/1989), pp. 97-109.

Baeza Flores, Alberto, «Ana Istarú y su Palabra nueva», Excelsior, 10 febrero 1977, p. 2.

-----, «Ana Istarú y sus Poemas para un día cualquiera». Suplemento «Ancora» de La Nación, 27 agosto 1978, p. 13.

Bolaños Ugalde, Luis. «Ana Istarú: Poemas para un día cualquiera». Revenar, I, 2 (1981), pp. 9-10.

Hernández Novás, Raúl. «Ana Istarú y su durable estación de fiebre». Casa de las Américas, XXIV, 142 (1984), pp. 189-193.

Piszk, Ileana. «Identidad femenina en la poesía de Ana Istarú: un análisis crítico». Revista costarricense de psicología, 6-7 (1985), pp. 9-17.

Rojas González, Margarita, «Transgresiones al discurso poético amoroso: la poesía de Ana Istarú». Revista Iberoamericana, LIII, 138-139 (1987), pp. 391-402.

Sáenz Patterson, Guillermo. «La estación de fiebre de Ana Istarú». Andrómeda, III, 10-11 (1983), pp. 29-30.

Sinán, Rogelio. «Sobre la joven poetisa Ana Istarú». Suplemento «Posdata» de Excelsior, 24 abril 1976, p. 7.

Jenkins Dobles, Eduardo (1926)

EDICIONES

Riberas de la brisa. San José: Editorial L'Atelier, 1946.

Tierra doliente. San José: Editorial Borrásé, 1951.

Otro sol de faenas. San José: Colección Oro y Barro, 1955.

Sonetos a las virtudes. Prólogo Isaac Felipe Azofeifa. San José: Editorial Costa Rica, 1970.

Soneto y molde libre para la soledad y la esperanza.

Prólogo Netanel Lorch. Jerusalem: La Semana Publicaciones, Ltda., 1985.

CRITICA

Azofeifa, Isaac Felipe. «Las nuevas virtudes en la poesía de Eduardo Jenkins Dobles». La Nación, 7 octubre 1970, p. 15.

Barahona Jiménez, Luis. Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1982, pp. 128-130.

Zipfel García, Carlos. Eduardo Jenkins Dobles en el panorama cultural costarricense. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984.

Jiménez, Carlos María (1954)

EDICIONES

Los que viven conmigo. San José: Mesén Editores, 1983.

Jiménez, Max (1900-1947)

EDICIONES

Gleba. París: Editions Le Livre Libre, 1929.

Sonaja. Madrid: Compañía Ibero-Americana, 1930.

Quijongo. Madrid: Espasa-Calpe, 1933.

Poesías. San José: Círculo de Amigos del Arte, 1936.

Revenar. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1936.

2a. ed. San José: Grafic Color, 1972.

Obra literaria. Prólogo Guillermo Malavassi. San José: Editorial Stydivm, 1982.

CRITICA

Aragón, Víctor C. «La virtud de la originalidad: Max Jiménez y su poesía». Repertorio Americano, XXIX, 16 (1935), p. 247.

Baciu, Stefan. «Max Jiménez: un moralista feroz», en Costa Rica en seis espejos. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1976, pp. 31-51.

Chase, Alfonso, presentación y selección. Max Jiménez. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973.

Durán Luzio, Juan. «Max Jiménez o la metáfora irreverente». Letras (Heredia, Costa Rica), 15-17 (1987), pp. 373-384.

Láscaris, Constantino. «Max Jiménez». Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, II, 6 (1959), p.65.

Macaya Lahmann, Enrique. «Max Jiménez como poeta». Repertorio Americano, XLIV, 4 (1948).

Jiménez, Mayra (1938)

EDICIONES

Los trabajos del sol. Caracas: s.p.i., 1966.

Tierra adentro. Caracas: s.p.i., 1967.

El libro de Volumnia. Caracas: s.p.i., 1969.

A propósito del padre. Caracas: Ediciones El Ojo del Camello, 1975.

Cuando poeta. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1979.

CRITICA

Azofeifa, Isaac Felipe. «Esa poesía simple y noble de Mayra Jiménez». La Nación, 16 mayo 1970, p. 32.

Cabal, Antidio. «La poesía de Mayra Jiménez». La República, 20 enero 1976, p. 9.

Marta Sosa, Joaquín. «Poesía para unirnos en una rebelión». Diario de Costa Rica, 5 marzo 1972, p. 12.

Sotela de Berrocal, Mariamalia. «El libro de Volumnia». Suplemento «Abanico» de La Prensa Libre, 20 febrero 1971, p. 2.

Jiménez Canossa, Salvador (1922-1986)

EDICIONES

Tierra del cielo. San José: Ediciones El Convivio, 1951.

Cantarillos de un marinero ciego. San José: Ediciones El Convivio, 1952.

Del viento y de las nubes. San José: Ediciones El Convivio, 1953.

Salérón. salerón: poemas para niños y madres. Prólogo

Arturo Agüero. San José: Imprenta Lehmann, 1955.

Balada del amor que nace. San José: Imprenta Lehmann, 1959.

Poemas del amor y del recuerdo. San José: Ediciones El Convivio, 1964.

Oda al regreso. Prólogo Víctor Julio Peralta. San José: Biblioteca Rodante Nuevo Universo, 1975.

Kalina, Rosa (Rosita) (1934)

EDICIONES

Cruce de niebla. San José: Editorial Costa Rica, 1980.

Detrás de las palabras. Prólogo en verso Alfredo Cardona Peña. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

Los signos y el tiempo. Prólogo Arnoldo Mora. San José: Editorial Costa Rica, 1986.

CRITICA

Bustos, Miriam, «Rosa miedosa y evasiva», La Nación, 4 junio 1983, p. 15-A.

Calvo, Yadira, «Rosita Kalina y el don prometeico de la poesía», La Nación, 26 abril 1987, p. 1-D.

Chase, Alfonso, «Cruce de niebla: nuevo libro de Rosita Kalina», La Nación, 19 abril 1980, p. 5-B.

-----, «Destino y fe en la poesía de Rosita Kalina», La Prensa Libre, 16 setiembre 1983, p. 3.

Zipfel y García, Carlos, «La poesía de Rosita Kalina», La Prensa Libre, 13 junio 1983, p. 7.

Kleiman, Luis (1948)

EDICIONES

Mis primeros salmos. San José: Editorial Movimiento Esfera, 1970.

Opus cero: Sinfonía teórica. San José: Mesén Editores, 1982.

Ritual salobre. San José: Mesén Editores, 1988.

Luján, Fernando (1912-1967)

EDICIONES

Tierra marinera: 1937-1938. San José: Imprenta Soley y Valverde, 1940. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1967.

Poesía infantil. San José: Imprenta Soley y Valverde, 1941. 2a. ed. [con el título Peemas para niños] San José: Editorial Costa Rica, 1987.

Oda a las ruinas de Copán y otros poemas. Tegucigalpa: Imprenta La República, 1963.

La flauta de piedra: poema. San José: Ediciones L'Atelier, 1963.

Anocheecer de otoño. Prólogo Alfredo Cardona Peña. San José: Ediciones L'Atelier, 1964.

Himno al mediodía. San José: Editorial Costa Rica, 1964.

CRITICA

Azofeifa, Isaac Felipe. «Un recuerdo para el poeta Fernando Luján». La Nación, 29 junio 1968, p. 44.

Cañas Escalante, Alberto. «Fernando Luján, poeta». La Prensa Libre, 9 mayo 1967, p. 4-C.

Marchena, Julián (1897-1985)

EDICIONES

Alas en fuga. San José: Imprenta Lehmann, 1941. 2a. ed. Prólogo Arturo Agüero. San José: Editorial Costa Rica, 1965. 3a. ed. Prólogos de Camilo Cruz Santos y José Marín Cañas. San José: Editorial Artes Gráficas de Centroamérica, 1970. 4a. ed. Prólogo Hugo Montes. San José: Editorial Costa Rica, 1975.

CRITICA

Aguirre, Carlos Enrique. «La estructura lírica de Alas en fuga [de Julián Marchena]». Repertorio Americano, IV, 1 (1977), pp. 7-16 y 18.

Charpentier, Jorge. «Fuga y contrapunto en la poesía de Julián Marchena», La Nación, 13 y 20 abril 1986, pp. 1-D y 4-D.

Duverrán, Carlos Rafael. «Evasión y ruptura en el soneto "Vuelo supremo" [de Julián Marchena]». Repertorio Americano, IV, 1 (1977), pp. 19-20.

Monge, Carlos Francisco. «Y de sus ojos nacerá la aurora» [sobre la poesía de Julián Marchena]. Repertorio Americano, IV, 1 (1977), pp. 1-6 y 22.

Repertorio Americano, IV, 1 (1977). Número dedicado a Julián Marchena.

Montes, Hugo. «Tres poetas costarricenses: Julián Marchena», en Ensayos estilísticos. Madrid: Gredos, 1975, pp. 120-127.

Ortega Díaz, Adolfo. «El parnasianismo de Julián Marchena». Brecha, I, 6 (1957), pp. 1-2.

Monge, Carlos Francisco (1951)

EDICIONES

Astro y labio. Número completo de revista Palabra (Universidad de Costa Rica), 5 (1972).

A los pies de la tiniebla. San José: Ediciones Líneas Vivas, 1972.

Población del asombro. San José: Editorial Costa Rica, 1975.

Reino del latido. San José: Editorial Costa Rica, 1978.

Los fértiles horarios. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

La tinta extinta. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1990.

CRITICA

Azofeifa, Isaac Felipe. «Reino del latido» Universidad, 25-31 mayo 1979, p. 5.

Blanco Segura, Ricardo. «Reino del latido, de Carlos Francisco Monge». La República, 5 octubre 1978, p. 9.

Bonilla, Ronald. «Los fértiles horarios». La República, 19 agosto 1984, p. 26.

- Constanzó, Carlos Marcelo. «Las sombras que iluminan a la poesía de Los fértiles horarios». La Religión (Caracas), 12 junio 1989, p. 4.
- Cortés, Carlos. «La tinta extinta: nuevo poemario de Carlos F[rancisco] Monge». La Nación, 26 octubre 1990, Sección B, p. 8.
- Fajardo, Miguel. «Los fértiles horarios, con la mitad de la tierra». La República, 26 febrero 1984, p. 23.
- Gómez Pereira, Patricia. «Por amor al arte: Carlos Francisco Monge». Contrapunto, 2 abril 1984, p. 13.
- Herra de Rodríguez, Mayra. «Reino del latido, de Carlos Francisco Monge». Káñina (Universidad de Costa Rica), IV, 1 (1980), pp. 132-133.
- Loaiza, Norma. «La poesía del asombro». Suplemento «Ancora» de La Nación, 15 agosto 1976, p. 3.
- Miranda Hevia, Alicia. «La voz desde el jardín» [sobre Los fértiles horarios]. La República, 29 enero 1984, p. 12.
- , coord. y ed. El poeta por sí mismo: Isaac Felipe Azofeifa, Mía Gallegos, Carlos Francisco Monge. San José: Universidad de Costa Rica, 1990.
- Morvillo, Mabel. «El creador en su taller: Carlos Francisco Monge». Boletín Literario (Editorial Costa Rica), 12 (1984), p. 4.

Montero Vega, Arturo (1924)

EDICIONES

Vesperal. San José: Imprenta Elena, 1951.

Mis tres rosas rojas. San José: Editorial Aurora Social, 1955.

Poemas de la revolución. San José: Ediciones Revoluciuón, 1969.

Rosa y espada. Prólogo Carlos Luis Sáenz. Imprenta Lehmann, 1969.

Le digo al hombre. San José: Editorial Costa Rica, 1971.

Aquí están mis palabras. San José: Litografía Centauro, 1972.

Raíces. Prólogo Arturo Agüero Chaves. San José: Litografía Centauro, 1973.

Poemas escogidos. Prólogo Víctor Julio Peralta. San José: Editorial Costa Rica, 1975.

Poemas de ahora y de siempre. Prólogo Carlos Luis Sáenz. San José: Impresiones Centauro, 1975.

Poemas para sembrar los sueños. San José: Editorial Costa Rica, 1977.

CRITICA

Alba, Juan. «Arte puro y social». La República, 28 enero 1953, p. 6.

Brenes, Magda María. «Conversación con Arturo Montero Vega». Comunicación (Instituto Tecnológico de Costa Rica), IV, 1 (1989), pp. 64-65.

Chase, Alfonso. «Poemas para sembrar los sueños, por Arturo Montero Vega». La Hora (San José, Costa Rica), 27 junio 1978.

Don Guy (seud. Guido Fernández). «De la nueva poesía costarricense: Mis tres rosas rojas». Diario de Costa Rica, 30 octubre 1955.

Hurtado, Gerardo César. «Le digo al hombre». La Prensa Libre, 14 abril 1972, p. 8.

Loaiza, Norma. «Veinticinco años de poesía». Suplemento «Ancora» de La Nación, 11 enero 1976, p. 3.

Morales, Carlos. «Cristales y purezas de Arturo Montero». La República (San José, Costa Rica), 3 enero 1976, p. 22.

Zúñiga Díaz, Francisco. «Montero Vega: sinceridad de una obra poética». Libertad (San José, Costa Rica), 23-29 junio 1978.

Morales, Gerardo (1955)

EDICIONES

Los hechos semejantes. San José: Editorial Costa Rica, 1980 (junto con Las voces: nidos en las orejas del aire, de Nidia Barboza).

La espada que te nombra. San José: Editorial Costa Rica, 1986.

CRITICA

Mesén, Denis. «Los hechos semejantes: o la iluminación poética revelada». Aportes, I, 5 (1981), p. 27.

Morales, Raúl (1931)

EDICIONES

La aguja. San José: Colección Oro y Barro, 1955.

Muñoz, Vernor (1960)

EDICIONES

Flor con llave. San José: Ministerio de Educación Pública, 1989.

CRITICA

Madariaga, David, «Flor con llave». Andrómeda, IX, 31 (1990), pp. 29 y 31.

Naranjo, Carmen (1931)

EDICIONES

América. San José: s.p.i., 1961.

Canción de la ternura. Prólogos Alfredo Cardona Peña, José Basileo Acuña, A. T. Odio. San José: Ediciones Elite, 1964.

Hacia tu isla. San José: Graphic Arts, 1966.

Misa a oscuras. San José: Editorial Costa Rica, 1967.

Idioma del invierno. San José: Ediciones Conciencia Nueva, 1971.

Mi guerrilla. Prólogo José Coronel Urtecho. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1977. 2a. ed. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1984.

Homenaje a don Nadie. San José: Editorial Costa Rica, 1981.

CRITICA

Echeverría, Carlos Francisco. «La poesía de Carmen Naranjo».

Diario de Costa Rica, 21 febrero 1971, p. 12.

Echeverría Loria, Arturo. «Canción de la ternura». La

República, 4 julio 1965, p. 13.

Solís, Rafael A. «Canción de la ternura y una nueva

soñadora: Carmencita Naranjo». La Prensa Libre, 26

noviembre 1964, p. 2-A.

Urbano, Victoria. «Carmen Naranjo y su voz plena en la

Canción de la ternura». Kañina, I, 2 (1977), pp. 5-31.

Odio, Eunice (1922-1974)

EDICIONES

Los elementos terrestres. Guatemala: Editorial El Libro de

Guatemala, 1948. 2a. ed. Prólogo Rima de Vallbona.

San José: Editorial Costa Rica, 1984.

Zona en territorio del alba: 1946-1948. Prólogo Alberto

Baeza Flores. Mendoza (Argentina): Brigadas Líricas,

1953.

El tránsito de fuego. San Salvador: Ministerio de Cultura,

1957.

Territorio del alba y otros poemas. Prólogo-poema Carlos

Martínez Rivas. San José: Editorial Universitaria

Centroamericana, 1974.

Antología: rescate de un gran poeta. Juan Liscano, ed.

Caracas: Monte Avila Editores, 1975.

CRITICA

Baciu, Stefan. «Eunice Odio Boix y Grave Peralta o el "destino implacable" de la poesía (esbozo para un retrato)», en Costa Rica en seis espejos. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1976, pp. 125-138.

Bolaños, Luis. «Lectura mítica y mística de Tránsito de fuego de Eunice Odio». Letras (Heredia, Costa Rica), 20-21 (1989), pp. 69-96.

Chase, Alfonso. «Nuestra Eunice», en Eunice Odio, Territorio del alba y otros poemas. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1974, pp. 245-247.

Díaz-Casanueva, Humberto. «Tránsito de Eunice Odio», en Juan Liscano, ed. Antología. Caracas: Monte Avila Editores, 1975, pp. 9-14.

Duverrán, Carlos Rafael. «Eunice Odio: su mundo transfigurado». Andrómeda, VII, 23 (1987), pp. 2-5.

Esquivel, Mario, ed. Eunice en Guatemala. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1983.

von Mayer, Peggy. «El tránsito de fuego: la genialidad y la incompreensión». La Nación, 14 mayo 1990, p. 3-D.

Vallbona, Rima de, ed. La obra en prosa de Eunice Odio. San José: Editorial Costa Rica, 1980.

-----, Prólogo a Los elementos terrestres, 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1984, pp. 7-36.

Ossa, Carlos de la (1946)

EDICIONES

Aliosha. México: s.d., 1969.

Imprimatur I. México: Editorial Universidad Iberoamericana, 1970. 2a. ed. (junto con II, III, IV) San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1981

-----, et al. Fundición de silencios. México: Editorial Universidad Iberoamericana, 1970.

Jayhé en el huerto de los ciruelos. México: Editorial Alfonso Mijares Hnos, 1971.

Imprimatur II: Poemas de un mendigo azul. San José: Imprenta San Martín, 1971. 2a. ed. (junto con I, III, IV) San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1981.

Rosas negras sobre la tarde arrepentida. San José: Litografía Centauro, 1972.

Canciones para la luna roja. San José: Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1974.

Imprimatur III: San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1977.

Imprimatur IV. San José: Editorial Ruta, 1979.

Imprimatur: I, II, III, IV. Prólogo Carlos Catania. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1981.

Nocturnal: Imprimatur V. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

Sonata amarilla: Imprimatur VI. San José: Editorial Nueva
Década, 1983.

Obra poética. Prólogo Aura Rosa Vargas. San José:
Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1987.

CRITICA

Azofeifa, Isaac Felipe. «Los siete sellos de la poesía»
(sobre Imprimatur I). Universidad, 13 setiembre 1971,
p. 5.

Sáenz Patterson, Guillermo. «Canciones para la luna roja».
La Nación, 9 agosto 1974.

Picado, Lil (1951)

EDICIONES

España: dos peregrinajes. San José: Editorial Costa Rica,
1983.

Vigilia de la hembra. Prólogos Alfonso Chase y Francisco
Garzón. San José: Editorial Costa Rica, 1985.

CRITICA

Baeza Flores, Alberto. «Lorca, Lis Picado, entre el fuego
y la sombra». La Nación, 10 agosto 1986, p. 3-D.

Fernández, Rocío. «Entre Lil y Lorca: el duende», La Na-
ción, 6 julio 1986, p. 1-D.

Gallegos, Mía. «España, dos peregrinajes». Boletín Literario
(Editorial Costa Rica), 9 (1983), p. 9.

(s.a.) «La poesía de Lil Picado». Repertorio Americano, VII,
1 (1980), pp. 13-17.

Picado, Mario (1928-1988)

EDICIONES

Noche. En tus raíces un puerto están haciendo. San José:

Editorial Aurora Social, 1953.

Hondo gris. San José: Imprenta Vargas, 1955.

Viento-Barro. San José: Imprenta Las Américas, 1957.

Humedad del silencio. Turrialba: Biblioteca Líneas Grises,
1962.

Tierra del hombre. San José: Editorial L'Atelier, 1964.

-----, y Fabián Dobles. Yerbamar. San José: Imprenta
Tormo, 1965.

Homenaje poético. Prólogo Alfredo Vincenzi. San José:
Imprenta Tormo, 1967.

Serena longitud. San José: Editorial Costa Rica, 1967.

Poemas impares. San José: Editorial L'Atelier, 1970.

Poemas de piedra y polvo. Prólogo (en portada y contraportada) Jézer González. San José: Editorial L'Atelier,
1972.

La piel de los signos. Prólogo Carlos Luis Sáenz. San
José: Editorial Costa Rica, 1974.

Testimonio de entonces. Prólogo Francisco Zúñiga Díaz. San
José: Editorial Costa Rica, 1978.

Absurdo asombro. San José: Editorial Costa Rica, 1982.

Orillas y caminos [antología]. Prólogos Alfredo Vincenzi
et. al. San José: Editorial Costa Rica, 1984.

Manifiesto olvidado. San José: Editorial Costa Rica, 1989.

CRITICA

Acuña Montoya, María Eugenia. «La primigenia cosmovisión de Mario Picado en Noche». Revista de Filología y Lingüística (Universidad de Costa Rica), XI, 2 (1985), pp. 53-57.

Aguirre Gómez, Carlos Enrique. «Ars poética y poesía en La piel de los signos de Mario Picado». Repertorio Americano (tercera época), VIII, 1 (1981), pp. 5-8.

Barahona Jiménez, Luis. «Mario Picado» en Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1982, pp. 130-131.

Chinchilla, Carlos Enrique. «Hondo gris y Tierra del hombre», La Nación, 27 agosto 1989, p. 3-D.

Monge, Carlos Francisco. «Lección de historia [sobre la poesía de Mario Picado]». Boletín Literario (Editorial Costa Rica), 14 (1985), p. 8.

Peralta, Víctor Julio. «El poeta Mario Picado». La Nación, 4 diciembre 1988, p. 1-D.

Pérez Miguel, Rafael. «Elementos surrealistas en la poesía de Mario Picado». Repertorio Americano (tercera época), VIII, 1 (1981), p. 24.

Quirós, Rodrigo (1944)

EDICIONES

Después de nacer. San José: Editorial Costa Rica, 1967.

Abismo sitiado. San José: Editorial Costa Rica, 1973.

En defensa del tiempo. San José: Editorial Costa Rica, 1977.

Del sueño a la jornada. San José: Editorial Costa Rica, 1979.

A tientas en la luz. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1982.

CRITICA

Barahona Jiménez, Luis. «Rodrigo Quirós Sanabria» en Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1982, pp. 148-151.

Chase, Alfonso. «En defensa del tiempo». La Hora, 6 octubre 1977, p. 15.

Echeverría, Carlos Francisco. «Sobre Abismo sitiado». La Nación, 21 julio 1974, p. 31-C.

Kalina de Pizsk, Rosita. «Del sueño a la jornada». Kañina, V, 1 (1981), p. 165.

Monge, Carlos Francisco. La imagen separada: Modelos ideológicos de la poesía costarricense. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984, passim.

Ordóñez, Argüello, Alberto. «Poesía existencialista de Rodrigo Quirós». La Prensa Libre, 8 agosto 1977, p. 8.

Ossa, Carlos de la. «Un dios para la calle». La Nación, 27 julio 1974, p. 3-B.

Sotela de Berrocal, Mariamalia. «Un revenar en la actividad poética de Rodrigo Quirós». Suplemento «Abanico» de La Prensa Libre, 12 diciembre 1971, p. 2.

Tovar, Enrique. «La poesía lírica de Rodrigo Quirós». La Nación, 18 noviembre 1979, p. 5-B.

Sáenz, Carlos Luis (1899-1983)

EDICIONES

Raíces de esperanza. Prólogo Carmen Lyra. San José: Imprenta Española Soley y Valverde, 1940.

Mulita mayor: rondas cuentos y canciones de mi fantasía niña. San José: Ediciones del Repertorio Americano, 1949. 2a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1967. 3a. ed. San José: Imprenta Las Américas, 1971. 4a. ed. San José: Imprenta Las Américas, 1976.

Memorias de alegría: versos para niños. San José: Imprenta Española Soley y Valverde, 1951.

El viento y Daniel: versos para niños. San José: Editorial Costa Rica, 1976.

Pilares del viento. San José: Editorial Costa Rica, 1977.

Libro de Ming. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

Hijo de la tierra. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

CRITICA

Azofeifa, Isaac Felipe. «Poesía de delgadez y mansedumbre» (sobre Pilares del viento). Universidad, 4 mayo 1979, p. 5.

Barahona Jiménez, Luis. Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1982, pp. 105-106.

Duverrán, Carlos Rafael. «Signos de autenticidad en la poesía de Carlos Luis Sáenz». La Nación, 2 setiembre 1979.

Marín, Mario Alberto. «El abuelo cuentapoemas y sus nietos del alma». La Nación, 1 diciembre 1983, p. 2-B.

Pérez Yglesias, María. «El abuelo «cuentapoemas»: esperanza y revolución». Káñina, VIII, 1-2 (1984), p. 9.

Picado, Mario. «Carlos Luis Sáenz: siempre poeta». Boletín literario (Editorial Costa Rica), 10 (1983), p. 9.

Sáenz Patterson, Guillermo (1944)

EDICIONES

El caminante y otros soles. San José: s.e., 1972.

De luz y de eternidad: 1974-1980. Prólogo Carlos de la Ossa. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1982.

Cósmica luz. Prólogo Rodolfo Cerdeño. San José: Andrómeda, 1983.

Narciso o la transfiguración del ángel. San José: Andrómeda, 1984.

Poemas a Lucrecia. San José: Cósmica Luz, 1985.

Poemas a Lucrecia y Narciso o la transfiguración del ángel. Prólogo Víctor Flury. San José: Editorial Cósmica Luz, 1987.

Aurora de la rosa. San José: Ministerio de Educación Pública, 1989.

CRITICA

Azofeifa, Isaac Felipe. «Poemas a Lucrecia». Suplemento «Ancora» de La Nación, 22 enero 1989, p. 3-D.

Quirós Sanabria, Rodrigo. «Algo más sobre Narciso». Papel Impreso, I, 2 (1985), pp. 12-13.

Salas, Germán (1943)

EDICIONES

A la luz del silencio. San José: Editorial Costa Rica, 1967.

Fugas. Guatemala: s.d., 1968.

Dos libros de poesía para Nuevo Mundo. San José: s.p.i., 1970.

Dos libros de poesía para Nueva Luz. San Salvador: s.p.i., 1972.

Resurrección. San José: s.p.i., 1974.

Espacio-luz. San José: Editorial Costa Rica, 1974.

El ojo de estrellas. San José: Talleres de Proimfisa, 1981.

Sancho, Alfredo (1924)

EDICIONES

Cantera bruta: Antología. San José: Imprenta Lehmann, 1965.

Volumen repartido: Obra poética, 1967-1974. México: Entorno, 1976.

CRITICA

Picado, Mario. «Alfredo Sancho desde lejos». La República, 20 junio 1977, p. 13.

Ulloa Barrenechea, Ricardo. «Cantera bruta». La Prensa Libre, 25 abril 1966, p. 7.

Sauma, Osvaldo (1949)

EDICIONES

Las huellas del desencanto. San José: Publicaciones Andrómeda, 1982.

Retrato en familia. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1986.

«La habitante inconclusa» (doce poemas). Káñina, XIII, 1-2 (1989), pp. 167-170.

CRITICA

Azofeifa, Isaac Felipe. «El oficio de la poesía según Osvaldo Sauma». Ars-Musica, enero-febrero 1987, p. 15.

-----, «Retrato en familia». La Nación, 8 junio 1986, p. 2.

Bustamante García, Jorge. «Poesía para vencer el miedo». Universidad, 17 octubre 1986, p. 25.

Cedón, José Antonio. «Osvaldo Sauma en la poesía de Costa Rica». Plural, 183 (1986), p. 59.

Fajardo, Miguel. «Huella lírica de Osvaldo Sauma». Contrapunto, 16 agosto 1982, p. 8.

Muñoz, Vernor. «Las huellas del desencanto». Suplemento «Ancora» de La Nación, 23 mayo 1982, p. 3.

Segura Méndez, Manuel (1895-1978)

EDICIONES

Los pájaros de la noche. San José: Imprenta Lehmann, 1936.

CRITICA

Fernández, Víctor Hugo. «Manuel Segura Méndez: un poeta desde el olvido». Suplemento «Forja» de Universidad, 3 marzo 1978, p. 8.

Marín Cañas, José. «Manuel Segura: el poeta oscurecido», La Nación, 8 diciembre 1974, p. 3-B.

Sotela, Mariamalia (1945)

EDICIONES

Ciudad de cañamo. Prólogo Carlos de la Ossa. San José: Ediciones Líneas Vivas, 1974.

Memorias del desencuentro. San José: Editorial Costa Rica, 1981.

Sotela, Rogelio (1894-1943)

EDICIONES

La senda de Damasco. San José: Imprenta Alsina, 1918.

Cuadros vivos. San José: s. p. i., 1919.

Recogimiento. San José: Joaquín García Monge, editor, 1922.
2a. ed. Prólogo Juana de Ibarbourou. Madrid: Editorial Reus, 1925.

El libro de la hermana. San José: Imprenta María v. de Lines, 1926.

Apología del dolor. San José: Imprenta La Tribuna, 1929.

2a. ed. San José: Imprenta Lehmann, 1938. 3a. ed.

San José: Imprenta La Tribuna, 1941.

Rimas serenas: 1914-1934. San José: Imprenta Soley y

Valverde, 1935.

Sin literatura: estados de conciencia. San José: Imprenta

Borrasé, 1949.

Antología. San José: Editorial Costa Rica, 1967.

CRITICA

Acuña Sánchez, Adela. Rogelio Sotela en la poesía contemporánea. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1951.

Fernández Matheu, Aída. Obra poética de Rogelio Sotela Bonilla. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1965.

Ibarbourou, Juana de. «Prólogo» a Recogimiento. 2a. ed. Madrid: Editorial Reus, 1925.

Villalobos, José Francisco. «El libro de Rogelio Sotela», en Crítica americana. San José: Imprenta Trejos, 1925.

Ssacal, Armando Antonio (1956)

EDICIONES

La Monna Lisa sin fondo. San José: Taller de Disegrav, 1985.

Succar, Habib (1957)

EDICIONES

Agua fértil: poesía, 1975-1979. San José: Editorial Costa Rica, 1980.

El mundo contra el cielo. San José: Municipalidad de San José, 1989.

CRITICA

Chase, Alfonso. «Verdad de la palabra y el tiempo» (sobre Agua fértil). La República, 15 mayo 1980, p. 11.

Mesén, Denis. «Agua fértil: la militancia poética combatiente». Aportes, I, 5 (1981), p. 27.

Oreamuno Pérez, Luis Eduardo. «Agua fértil». La República, 2 junio 1981, p. 19.

Troyo, Rafael Angel (1875-1910)

EDICIONES

Ortos: estados del alma. San José: Imprenta Alsina, 1904.

Poemas del alma. San José: Imprenta Alsina, 1906.

Ulloa Barrenechea, Ricardo (1928)

EDICIONES

Cantares y poemas de soledad. Madrid: Gráficas Benzal, 1957.

Poesía y cristal. Madrid: Gráficas Benzal, 1958.

Corazón de una historia. Prólogo Isaac Felipe Azofeifa.
San José: Editorial Costa Rica, 1962.

Angel del camino. San José: Imprenta Elena, 1970.

CRITICA

Azofeifa, Isaac Felipe. «Corazón de una historia, poesía de Ricardo Ulloa Barrenechea». Brecha, V, 10 (1961), pp. 8-10.

Jiménez, José Olivio. «Poetas de Costa Rica: Ricardo Ulloa Barrenechea». La Nación, 10 junio 1961, p. 22.

Monge, Carlos Francisco. La imagen separada: Modelos ideológicos de la poesía costarricense (1950-1980). San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984, passim.

Trejos, Inés. «Corazón de una historia, por Ricardo Ulloa Barrenechea». La Prensa Libre, 7 julio 1969, p. 22.

Ulloa Barrenechea, Ricardo. «Autocrítica a mi libro Cantares y poemas de la soledad». Brecha, II, 5 (1958), pp. 26-27.

Ulloa Garay, Ricardo (¿1945?)

EDICIONES

Cómo nacer al tiempo. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

Ulloa Zamora, Alfonso (1914)

EDICIONES

Alto sentir, persistencia en ti y otros poemas. San José: Imprenta Trejos, 1953.

Lograd conmigo el canto. Prólogo Abelardo Bonilla. San José: Imprenta Trejos, 1954.

Suma de claridades, y los Sonetos del beso. San José:
Imprenta Trejos, 1955.

Diez sonetos para Amerilis en su primer año. San José:
Editorial L'Atelier, 1965.

Diez canciones y tres odas para un hermoso pasado. San
José: Editorial Costa Rica, 1981.

Antología personal. Prólogo Juan Manuel Sánchez. San José:
Editorial Stydivm, 1982.

CRITICA

Barahona Jiménez, Luis. Apuntes para una historia de las
ideas estéticas en Costa Rica. San José: Ministerio de
Cultura, Juventud y Deportes, 1982, pp. 123-128.

Villalobos, Asdrúbal (1893-1985)

EDICIONES

Frutos caídos. San José: Imprenta Trejos, 1929. 2a. ed.
Prólogo Alfonso Chase. San José: Ministerio de
Cultura, Juventud y Deportes, 1975.

CRITICA

Baciu, Stefan. «Asdrúbal Villalobos, poeta de la triste
sonrisa», en Costa Rica en seis espejos. San José:
Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1976, pp.
15-27.

Chase, Alfonso. «Notas sobre la poesía de Asdrúbal Villalo-
bos». Prólogo a Frutos caídos, 2a. ed. San José:
Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1975, pp.
13-21.

Vincenzi, Alfredo (1928)

EDICIONES

~~Los mundos olvidados y otros poemas.~~ San José: Imprenta
Lehmann, 1962.

~~L.S.D.: Composición y ensayo poético.~~ San José: Imprenta
Tormo, 1967.

CRITICA

Weber, Kurt J. «Obra de Alfredo Vincenzi». ~~La República~~, 28
noviembre 1988, p. 19.

Vincenzi, Moisés (1895-1964)

EDICIONES

~~Las cumbres desoladas.~~ San José: Imprenta Soley y Valverde,
1947.

Viquez, Pío (1850-1899)

EDICIONES

~~Miscelánea: verso y prosa.~~ San José: Tipografía Nacional,
1903.

Zamora Elizondo, Hernán (1895-1967)

EDICIONES

~~Aguja y ensueño.~~ Prólogo Joaquín García Monge. San José:
Imprenta María v. de Lines, 1927.

~~Entre los niños.~~ Cartago: Imprenta El Herald, 1925.

~~Las horas vagabundas.~~ San José: Imprenta La Tribuna, 1929.

Ritmo doliente. Prólogo Eladio Prado. San José: s.p.i.,
1930.

Poesía. San José: Impresos Urgentes, 1968.

Zárate, Milton (1956)

EDICIONES

Orden vencido. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

La sombra vigilante. Prólogo Mario Picado. San José:
Editorial Costa rica, 1985.

Elegía para morir. San José: Editorial Costa Rica (en
prensa).

Zeledón, José María (1877-1949)

EDICIONES

Musa nueva: Cantos de vida. San José: Imprenta Alsina,
1907.

Alma infantil: versos para niños. San José: Imprenta
Lehmann, 1928.

Poesía y prosa escogidas. Selección y prólogo Alfonso
Chase. San José: Editorial Costa Rica, 1979.

Zeledón de Jiménez, Celina (¿1945?)

EDICIONES

Los juguetes. San José: Editorial Costa Rica, 1972.

El canto de Pandora. San José: Editorial Costa Rica, 1979.

I N D I C E G E N E R A L

AGRADECIMIENTOS	iii
SUMARIO	iv
INTRODUCCION	1
Notas	11
CAPITULO I: «Modus operandi»	12
Notas	31
CAPITULO II: Para una periodización de la poesía de Costa Rica	34
II.1 Generalidades	34
II.2 Sobre anteriores periodizaciones de la poesía de Costa Rica	38
II.3 Los dos períodos de la poesía de Costa Rica: Modernismo y Vanguardia	43
II.3.1 Las generaciones del período modernista	48
II.3.2 Las generaciones del período de vanguardia	60
Notas	74
CAPITULO III: El código estético modernista	77
III.1 Generalidades	77

III.2	Los modelos ideológicos del modernismo	78
III.2.1	Los tópicos fundamentales	80
III.2.2	Los tópicos particulares	97
III.3	El modo de constitución del discurso modernista	107
III.3.1	Sobre la intencionalidad del hablante	108
III.3.2	Las formas de organización poemática	116
III.3.3	Los modos de manifestación del sentido	121
III.4	Los procedimientos artístico-verbales del modernismo	128
III.4.1	Las figuras fónicas	130
III.4.2	Las figuras sintácticas	132
III.4.3	Las figuras semánticas	134
III.5	Conclusiones provisionales	142
	Coda para el análisis textual: «El ave rara» de Roberto Brenes Mesén	144
	Notas	152
	 CAPITULO IV: El código estético postmodernista	156
IV.1	Generalidades	156
IV.2	Los modelos ideológicos del postmodernismo	161
IV.2.1	El entorno inmediato	162
IV.2.2	El mundo privado	184
IV.2.3	La vuelta a lo primigenio	196
IV.3	El modo de constitución del discurso postmodernista	203
IV.3.1	La singularidad poemática	204
IV.3.2	La ambigüedad frente al género	210
IV.3.3	Las formas de la tradición hispánica popular	214

IV.4 Los procedimientos artístico-verbales del post-modernismo	217
IV.4.1 Las figuras fónicas	219
IV.4.2 Las figuras sintácticas	221
IV.4.3 Las figuras semánticas	224
IV.5 Conclusiones provisionales	233
Coda para el análisis textual: «Yo no sé por qué a veces» de Rafael Estrada	236
Notas	242
 CAPITULO V: El código estético prevanguardista	 244
V.1 Generalidades	244
V.2 Los modelos ideológicos de la prevanguardia	248
V.2.1 La transitoriedad	249
V.2.2 La ciudad como ámbito existencial	256
V.2.3 La soledad existencial	261
V.2.4 La palabra como vía existencial	266
V.3 El modo de constitución del discurso prevanguardista	276
V.3.1 La exposición y subjetivización del mundo	277
V.3.2 La expansividad emotiva	281
V.3.3 La transfiguración	286
V.3.4 El efecto de fragmentarismo	290
V.3.5 El poema-crónica como estructura particular	294
V.4 Los procedimientos artístico-verbales de la prevanguardia	298
V.4.1 Las figuras fónicas	300
V.4.2 Las figuras sintácticas	302

V.4.3 Las figuras semánticas	305
V.5 Conclusiones provisionales	310
Coda para el análisis textual: «Voz absoluta» de Isaac Felipe Azofeifa	312
Notas	319
 CAPITULO VI: El código estético del período de vanguardia	321
VI.1 Generalidades	321
VI.2 Los modelos ideológicos de la vanguardia	330
VI.2.1 La comunicación	331
VI.2.2 La disolución del sentido	350
VI.2.3 La condición del ser	359
VI.3 El modo de constitución del discurso de vanguardia	364
VI.3.1 El distanciamiento de la adecuación racional	365
VI.3.2 El enunciador como productor de un discurso	368
VI.3.3 La enunciación como proceso de transfiguración	371
VI.3.4 La liberación de los procedimientos constructivos	373
VI.4 Los procedimientos artístico-verbales de la vanguardia	377
VI.4.1 Las figuras fónicas	378
VI.4.2 Las figuras sintácticas	381
VI.4.3 Las figuras semánticas	385
VI.5 Conclusiones provisionales	391
Coda para el análisis textual: «Borde inicial» de Mario Picado	393
Notas	400

CAPITULO VII: La poesía social como código estético	403
VII.1 Generalidades	403
VII.2 Los modelos ideológicos de la poesía social	410
VII.2.1 La historia inmediata	411
VII.2.2 La ética de la solidaridad	417
VII.2.3 La vuelta a lo elemental	419
VII.3 El modo de constitución del discurso en la poesía social	423
VII.3.1 La exposición de un mundo	425
VII.3.2 La cercanía al canto salmódico	427
VII.3.3 La fundamentación anecdótica del poema	430
VII.4 Los procedimientos artístico-verbales de la poesía social	433
VII.4.1 Las figuras fónicas	434
VII.4.2 Las figuras sintácticas	436
VII.4.3 Las figuras semánticas	438
VII.5 Conclusiones provisionales	442
Coda para el análisis textual: «Canción divina» de Jorge Debravo	444
Notas	451
CONCLUSIONES	453
BIBLIOGRAFIA	463
I. Bibliografía general	464
II. Bibliografía de carácter específico	476

APENDICE A: Poemas para el análisis textual	480
Texto 1: «El ave rara» de Roberto Brenes Mesén	481
Texto 2: «Yo no sé por qué a veces» de Rafael Estrada	482
Texto 3: «Voz absoluta» de Isaac Felipe Azofeifa	483
Texto 4: «Borde inicial» de Mario Picado	484
Texto 5: «Canción divina» de Jorge Debravo	485
 APENDICE B: Índice bibliográfico selectivo de la poesía de Costa Rica: 1900-1990.	 486
 INDICE GENERAL	 559